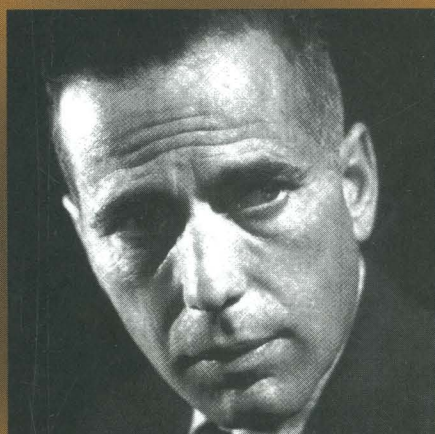




ALCALDIA MAYOR DE BOGOTÁ
INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTÁ



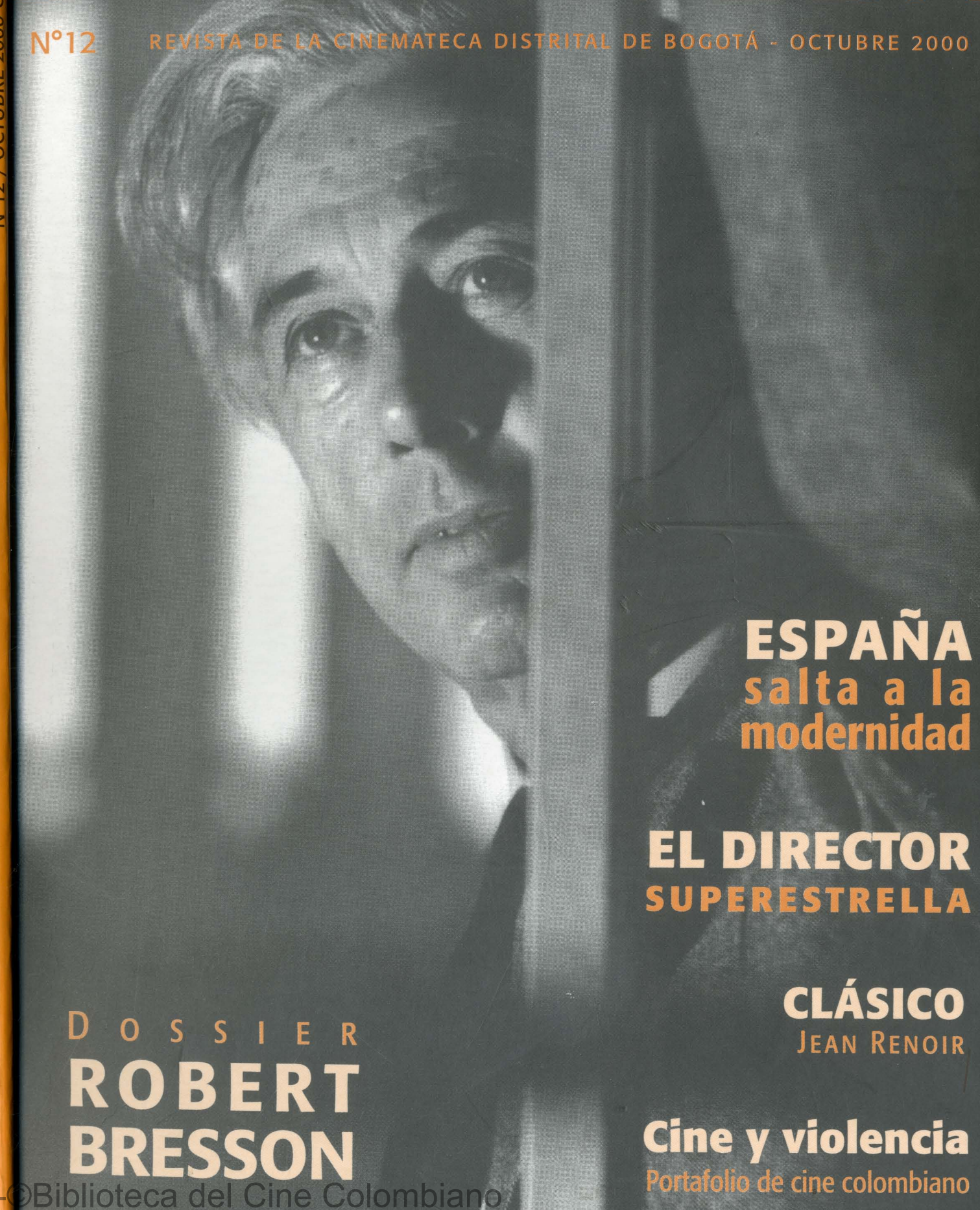
©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Nº12 / OCTUBRE 2000 CINEMATECA

CINEMATECA

Nº12

REVISTA DE LA CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTÁ - OCTUBRE 2000



ESPAÑA
salta a la
modernidad

EL DIRECTOR
SUPERESTRELLA

CLÁSICO
JEAN RENOIR

Cine y violencia
Portafolio de cine colombiano

DOSSIER
**ROBERT
BRESSION**



CINEMATECA

Revista trimestral

Octubre 2000 No.12

Alcalde Mayor de Bogotá

ENRIQUE PEÑALOSA LONDOÑO

Directora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo

ADRIANA MEJÍA HERNÁNDEZ

Subdirector de Eventos, Salas y Escenarios

ARMANDO DE LA TORRE MUÑOZ

Directora de la Cinemateca Distrital

CLAUDIA PACHÓN

Revista CINEMATECA

Editor

GABRIEL PULECIO MARIÑO

Director

ENRIQUE PULECIO MARIÑO

Diseño y Digramación

CLAUDIA GUZMÁN PARDO

Producción

TEMAS GRÁFICOS Y EDITORIALES

Colaboran en este número

Marc Bruimaud Francés. Consejero de la Dirección Regional de la Juventud y los Deportes de Limoges (Francia). Ha codirigido obras acerca de Raymond Queneau. Colaborador en el volumen colectivo *Misión: Imposible*. Ha publicado artículos en diferentes revistas literarias, audiovisuales y pluridisciplinarias.

R. H. Moreno Durán Colombiano. Novelista, crítico, ensayista y catedrático de renombre internacional. Entre sus más destacadas novelas están *Mambrú*, *Los felinos del canciller*, *Pandora* y la trilogía *Fémmina suite*.

Esteve Riambau Español. Catedrático y ensayista especializado en asuntos audiovisuales. Crítico de cine.

Alejandro Montiel Español. Profesor de Teoría del Arte en la Universidad Politécnica de Valencia. Ha impartido cursos fonográficos sobre cine en el Instituto del Teatro de Tarragona, en la Universidad de Gerona y en el Instituto de Teatro de Barcelona. Articulista sobre temas de arte, literatura, teatro, fotografía, cine y televisión.

Juan Guillermo Ramírez Colombiano. Catedrático y crítico de cine. Coordinador del grupo de formación e infraestructura de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

Ana Nuño Española. Coordinadora de la revista de cine *La madriguera del Topo* y directora de la revista *Quimera*.

Isabel Escudero Española. Crítica de cine. Colaboradora de *La madriguera del Topo*.

Editorial

Este número de *Cinemateca* se plantea la necesidad de asumir el hecho cinematográfico desde diferentes puntos de vista. Por una parte, evidentemente, el cine está constituido, ante todo, por las películas que ofrecen a nuestro público los distintos circuitos y medios de exhibición. Por otra parte, las teorías cinematográficas, su historia, los estudios e investigaciones pluridisciplinarias y su significado, sin duda hacen parte de los avances significativos en la comprensión general del fenómeno cinematográfico. Si para muchos el conocimiento teórico del cine atenúa la espontaneidad del espectador, esta pérdida se ve compensada en mayor comprensión de «cómo funcionan las cosas». Que el conocimiento sustituya a la experiencia misma, es un fenómeno peculiarmente moderno.

El cine, como todo acto narrativo, tiene sus mas remotos orígenes en la mitología. ¿No son acaso las musas como elocuentes iniciadoras del lenguaje quienes nos inspiran en el hecho fundamental de la transferencia en el fenómeno de identificación del espectador con situaciones y personajes de las historias, dispositivo fundamental en el que se basa el proceso emocional de una película? Reflejo o identificación que no reside en un movimiento mecánico o un acto de la conciencia, ya que para el autor su potencial está mediatizado por la elección entre el sinnúmero de posibilidades expresivas, ya sea en el orden de la temática, la composición o el estilo. El tema del cine mas allá de las películas y como fenómeno paralelo a ellas, y la dualidad de directores como estrellas ante y tras la cámara, magistralmente expuesto en el ensayo *Mi nombre es Orson Welles*, abre con un principio mitológico básico: la metáfora del creador (Zeus) y la metáfora del espejo (Narciso).

El cine también ha creado su propia mitología; y una presencia fundamental en ella es Robert Bresson, a quien dedicamos nuestro *Dossier*. Con Montaigne, Bresson decía: «Los movimientos del alma nacen a la par que los del cuerpo», señalando la proyección y la influencia del cuerpo sobre el espíritu. Así los cuerpos, «modelos» para Bresson, proyectados en la pantalla son estímulos o fuerzas esenciales para afectar el alma del espectador. Esa relación, simple y compleja a la vez, es un punto de partida en la comprensión del hecho estético que comporta el «cinematógrafo» como Bresson denominaba al cine. El homenaje que organiza la Embajada de Francia en Colombia es ocasión para conocer sus películas o confirmar su sencilla belleza, imbuida de un delicado espíritu ascético. Igualmente, la nueva sección *Cine Clásico*, a cargo del escritor R. H. Moreno-Durán, se inicia con *La Gran Ilusión* de Jean Renoir.

Deseamos que en las habituales secciones *Crítica*, *Festivales* y *Temporada* encuentren nuestros lectores otros medios para enriquecer su experiencia de cinéfilos.



ROBERT BRESSON

ISSN: 0124-6011

Dossier

De fondo



El director como superestrella

- 5 **Mi nombre es Orson Welles...**
por Marc Bruimaud

Cine clásico

- 15 **La Gran Ilusión de Jean Renoir**
por R.H. Moreno-Durán



Robert Bresson

- 20 **Robert Bresson 1907 -1999**
- 21 **La puesta en escena**
Conversación con Robert Bresson
- 28 **Notas sobre el cinematógrafo**
Aforismos de Robert Bresson
- 30 **Mouchette, la pérdida de la esperanza**
por Alejandro Montiel
- 34 **Un condenado a muerte se escapa**
por Floreal Peleato
- 36 **El dinero**
por Isabel Escudero
- 37 **Reseñas**
Las damas del bosque de Bolonia - Proceso a Juana de Arco - Al azar Baltazar - Lancelot del pantano - El carterista - Los ángeles del pecado- Una mujer dulce - El diablo probablemente - Cuatro noches de un soñador - Diario de un cura rural.

Crítica



- 40 **Dogma**, colectivo de cineastas contra el cine individualista
- 42 **Los idiotas** de Lars von Trier
por Juan Guillermo Ramírez
- 44 **Mifune** de Soren Kragh-Jacobsen
por Ana Nuño
- 45 **Historia sencilla** de David Lynch
por Enrique Pulecio
- 46 **Baremo crítico**

Festivales

XVII Festival de Cine de Bogotá

- 48 **Salto a la modernidad del cine español**
por Esteve Rimbau
- 53 **Lo mejor de la muestra española**
- 55 **Premios, muestras y competencia**

Sumario

Portafolio



Videoteca de cine colombiano

- 58 **El cine de violencia en Colombia**
por Enrique Pulecio Mariño
- 60 **Portafolio de imágenes**
Películas seleccionadas para representar a Colombia

Temporada

68 **Se rueda - Campo / Contracampo** Estrenos

- 69 **Las mujeres arriba**, Fina Torres - **Té con Mussolini** de Franco Zeffirelli - **Coyote ugly** de David McNally - **Hija de la luz** de Chuck Russell - **Pasiones ocultas** de Alain Berliner - **Desafío al tiempo** de Gregory Hoblit - **Revelaciones** de Robert Zemeckis - **La residencia del mal** de William Malone - **Nadie es perfecto** de Joel Schumacher - **Las cenizas de Ángela** de Alan Parker - **Kikujiro** de Takeshi Kitano - **Bar de carrilera** de Cédric Kahn - **La vida de Jesús** de Bruno Dumont.

73 **Libros**

75 **Encuesta**

77 **Banda Sonora**

78 **Fotogramas**

79 **Video - Internet**

CARTA AL LECTOR

Como quería Michael Foucault, el libro es como una caja de herramientas. De manera semejante, cualquier publicación, cualquier texto también lo es. La revista *Cinematoteca*, naturalmente aspira a esta condición. Es un dispositivo cinematográfico, una máquina de producir sentido, y también esa herramienta foucaultiana que sirve para penetrar en el conocimiento del cine. Pero queremos que todo esto trabaje en función de crear un campo abierto para el debate. A partir del presente número invitamos a los lectores a que participen en el proceso de redacción de esta sección de la revista. Elegimos un tema para que nuestros lectores/corresponsales orienten sus cartas con información, análisis o críticas. El tema escogido para la próxima edición es la dualidad **sala de cine - video casero**, ya que, curiosamente, en nuestra redacción se recibieron dos cartas que nos dieron el hilo de este ovillo.*

* Publicaremos de cada carta un máximo de 2.500 caracteres.

CARTAS DE LOS LECTORES

Cine vs. video

Señor Director:

Resulta que desde hace años yo veo mi cine los fines de semana entre la cama con mi buena pantalla y un buen surtido de VHS y ahora ya tengo DVD y los disfruto. Alguna veces pillo buenas películas en los canales de cable e incluso en los nacionales. Y no me cambio por nadie. Pero ahora, una amiga me tiene aseado diciéndome que lo que yo veo no es cine, que el único cine es el que dan en las salas y que me estoy dañando la cabeza. Esto me dejó inquieto y hasta mortificado. ¿Qué opinan Uds.? *Jocelyn Angulo Belveder*

Pantalla, ¿grande o pequeña?

Sr. Director.

En días pasados salía de cine con mi esposo y nos atracaron, nos golpearon y nos robaron. Mi esposo insiste en que nos pasemos del todo al video pero yo no estoy convencida de esto. A mi me gusta el cine en los teatros. Yo no creo que el video reemplace en modo alguno la imagen gigante y el sonido estereofónico al que estamos acostumbrados los cinéfilos de siempre. No creo que ese sentimiento tan particular

pueda trasladarse a la sala de la casa, entre los ajetreos hogareños y otras interrupciones como el teléfono o los "dichosos" avisos comerciales en medio de la película. ¿No es lo mismo verdad? Denme por favor argumentos para convencerlo a él. Muchas gracias. *Ángela Valtierra de Medina*

Baremo crítico

He visto complacida la nueva aparición del número 11 de esta revista, que tanta falta hacía en nuestro medio. Comprendo que en los primeros números no pueden llenarse las expectativas de todo el mundo. A mí particularmente me hizo falta una tabla con las calificaciones de los críticos como en el número anterior. La ventaja de la posible mejora en la tabla de su revista sería que las calificaciones obedezcan a los criterios de un buen número de críticos y no como en algunos periódicos que expresan el gusto de una sola persona, muchas veces sin criterio. *Juana Manrique. Bogotá.*

En este número damos continuidad a la publicación del cuadro de calificaciones de los críticos, ampliando tanto el número de críticos que opinan como el número de películas propuestas.

CINEMATECA DISTRITAL

Carrera 7 N° 22-79

Telefax: 334 34 51

cinematecadistrital@hotmail.com

Cinematografistas

Sería interesante leer en la revista artículos sobre qué planes tiene el Ministerio de Cultura sobre el cine, cuáles son los próximos proyectos. Mil gracias.

Arturo Mantilla. Bogotá.

En este número encontrará el proyecto *Portafolio de Cine Colombiano*.

Tragedias con finales felices (!)

Quiero saber qué piensan nuestros críticos y comentaristas de cine, así como los espectadores rasos, sobre las llamadas "versiones formateadas" que se ven en los servicios de cable o en los home-video. Sin ir más lejos, por ejemplo, es escandaloso ver finales felices para *Taxi Driver*, *The Border* y *Leaving Las Vegas*? Atentamente.

Reinaldo Montefuerte. Bogotá.

Remitimos su inquietud a nuestros expertos.

La pregunta del billón

Es fenómeno común el desarrollo de la investigación interdisciplinar en torno a las cinematografías nacionales y al fenómeno del cine como entretenimiento, que relaciona industriales del espectáculo con un determinado público. El auge de las publicaciones y la ciber-movilidad de la información empiezan a multiplicar el efecto de la reflexión y la crítica de las imágenes en pro de un espectador más culto, una industria de producción y distribución más direccionada y, desde luego, un público más asiduo, cuya devoción se verá compensada para todos en el punto final de la industria y punto de partida del espectador: la taquilla.

¿Qué pasa con el cine colombiano? Vemos un panorama sombrío, una industria siempre vacilante, esforzada y un tanto inocua en términos de continuidad. Así se manifiesta durante muchos años y no parece que vaya a cambiar. Una vez más nos preguntamos ¿por qué no hay industria cinematográfica en Colombia? ¿Falta talento, falta dinero o quizá público? Sería interesante y útil para los lectores de *Cinematoteca* una encuesta sobre el tema en la que respondan los sectores involucrados.

Emilio Herrán Colorado. Bogotá.

Estamos en ello.

¿cómo
conciliar la
omnisciencia
de Zeus con el
exhibicionismo
de Narciso?

**El
director
SUPERESTRELLA**

Mi nombre es ORSON WELLES...

por Marc Bruimaud

La revista *Cinemateca* se complace en presentar al público lector colombiano el excelente ensayo del crítico francés Marc Bruimaud, publicado por la revista *La Voix de Regard* (*La Voz de la Mirada*) de París, cuyo título alude a los créditos finales de *Los magníficos Amberson* donde la voz en off de Welles parece firmar con su puño y letra como autor de la película al exclamar: "Mi nombre es Orson Welles, yo escribí el guión y yo lo dirigí".

- Mucha gente lo ha acusado de narcisismo.
- Se cree que soy ególatra y narcisista, lo cual es falso. Si tuviera que identificarme con un héroe de la mitología griega, no sería con Narciso.
- ¿Con quién, entonces?
- Con Zeus.
(*Stardust memories*, Woody Allen, 1980)

Woody Allen nos ha mostrado frecuentemente al director cinematográfico condenado a ser solamente un promotor de imágenes, un componente anecdótico, ante la fuerza visual y mitológica de los actores que dirige. Esta indefinible frustración aparece a todo lo largo de la historia del cine: la búsqueda obsesionante del reconocimiento. (1)

¿Por qué medios y bajo qué modalidades, habría de incluirse la presencia demiúrgica del director dentro de un universo cuya profundidad él mismo compone, sin que la superficie de lo visible refleje la manifestación tangible del acto creador?

Lo intrafílmico

Para la mayoría de los espectadores, el director suele ser una «instancia no identificada», y en ningún modo determinante para la elección de la película que el co-

mún escoge: «la última de Stallone» o «la película con Sharon Stone», al igual que antes cuando se seguían los pasos de Greta Garbo o Humphrey Bogart. (2) La historia de la película valoriza a las estrellas, construye su carisma, estructura su personalidad pública.

Hitchcock, Chaplin, Guitry y Welles son directores y actores, como más tarde lo serán Jerry Lewis, Jean-Pierre Macky, Nanni Moretti o Kenneth Branagh. (3) Emerge entonces una verdadera figura de «cineasta popular», y por ende, próximo al «estrellato», mediante una estrategia formal, innovadora y elaborada.

Hitchcock el precursor

Alfred Hitchcock atraviesa por sus películas según la famosa idea de la aparición fugaz, denominada *cameo*, (4) crea trailers personalizados en los que se instaure como maestro de ceremonias (*Los pájaros* 1963, *Frenesí* 1972, *Psicosis* 1960), invade la televisión y las librerías, presenta sus famosas antologías.

Precursor de una modernidad, Hitchcock instala su silueta en la película de una manera bastante ambigua, ya que es «extra-diegética» (en ningún momento le aporta nada a la intriga), como «intrafílmica» (literalmente, «suspende»

el curso del relato por el tiempo que dura un ínfimo abrir y cerrar de ojos, que nos complacemos en husmear).

Su incursión en la pantalla prefiguraré las variaciones de nuestros cineastas más contemporáneos: Scorsese en *Taxi driver* y *La edad de la inocencia*, Gerard Damiano en *Garganta profunda* y *La historia de Joanna*, John Landis en *Hamburger film sandwich* y *Serie negra para una noche blanca*, David Lynch en *Twin Peaks* o Cronenberg en *La mosca* y *Crash*, utilizan frecuentemente el concepto del cameo o aparición fugaz para señalar su existencia (5)

El principio Wenders

Algo más sofisticado viene a ser lo que llamaremos el «principio Wenders», tal como se vió en *El amigo americano* (1977). Consiste en colmar la obra con la presencia de algunos otros creadores para reflejar y multiplicar el aura del director y enriquecer y caracterizar su universo: Gérard Blain, Jean Eustache, Samuel Fuller, Dennis Hopper, Peter Lienthal, Nicholas Ray, Daniel Schmid y Sandy Whitelaw pasan fraternalmente por esa «novela policial existencial», tejiendo una doble trama (6).

Este mecanismo aparece multiplicado en películas de John Landis: en *Serie negra para una noche blanca* (1984) se ven desfilar las siluetas de Jack Arnold, Paul Bartel, David Cronenberg, Jonathan Demme, Richard Franklin, Carl Gottlieb, Jim Henson, Colin Higgins, Lawrence Kasdan, el mismo Landis, Jonathan Lynn, Andrew Marton, Paul Mazursky, Daniel Petrie, Don Siegel y Roger Vadim; es decir, dieciséis directores sin contar al maquillador Rick Baker y otras personalidades del espectáculo en sus propios roles. (7)

La constelación de realizadores independientes americanos reproduce en nuestros días el mismo esquema: Jim Jarmush se transforma en actor para Robert Frank, Rudy Wurlitzer, Alexandre Rockwell o Alex Cox, así como Sam Raimi para William Lustig, los hermanos Coen o John Carpenter. Al igual que sus homólogos franceses Laurent Bénégui para Agnès Obadia, Philippe Harel para Pierre Salvadori, Mathieu Kassovitz para Jacques Audiard y Nicolás Boukhrief.

Tarantino Connection

La reciente apoteosis de esta «libre circulación» de directores en las películas está representada por lo que los medios de comunicación han denominado como «Tarantino Connection» (Tarantino, Robert Rodríguez, Tony Scott, Roger Avary, Reb Braddock, en especial), en donde todos escriben, producen, interpretan y distribuyen las realizaciones de los demás.

No hay duda de que la condición del director ha cambiado considerablemente: véase si no la masiva acogida que tuvo *Pulp Fiction* (1994) o, un poco menos, *Jackie Brown* (1997), movilizándolo al público para ver «lo último de Tarantino». Así mismo, cuando Clive Barker realiza *Cabal* (1990), se permitirá destacar en el cartel el nombre de David Cronenberg y reproducir la muy particular silueta del cineasta canadiense.

Poco a poco, la imagen del director comienza a abandonar el semi-anonimato entre los amantes del cine para comenzar a imponerse como referente, como criterio potencial de seducción.

Lo metafílmico

Un segundo impulso, que se ha venido dando con frecuencia en la historia del cine es la atracción hacia la representación, en abismo, del acto fílmico que ofrece al cineasta la posibilidad de mostrar su condición, su actividad, sus dudas e interrogantes, a plena luz, de frente al espectador. (8)

Síndrome 8 y 1/2

Grandes autores, en un momento de su carrera, han cedido al «síndrome 8 y 1/2» en la película que están realizando ante nuestros ojos. Algunos ya habían intentado llamar nuestra atención atribuyéndose papeles abiertamente demiúrgicos en el transcurrir de una historia: Huston como Noé en *La Biblia* (1966), Truffaut como médico y partero en *El niño salvaje* (1970), Passolini como Giotto en *El Decamerón* (1971), Godard como el idiota y el príncipe en *Guarda tu derecha* (1987), Lynch como director regional del FBI en *Twin Peaks*



Quentin Tarantino en *Little Nicky*

La imagen del director comienza a imponerse como criterio potencial de seducción

La silueta de
Hitchcock
promete
perversidades
criminales y
un humor
devastador.

(1990), Carpenter como narrador y guardián de los muertos en *Body Bags* (1993), Cronenberg como psiquiatra loco en *Cabal*.

Y, evidentemente, la galería de personajes hechos por Orson Welles (Charles Foster Kane, Mr. Arkadin, el abogado de *El Proceso*, Mr. Clay, el rico mercader de *Una historia inmortal*).

En modalidad paródica, por Mel Brooks: Moisés, Torquemada y Luis XVI en *La loca historia del mundo* (1981), (9) el magnate Goddard Bolt de *Chienne de vie* (1991), Rabbi Tuckman en *Robin Hood* (1993), el profesor Van Helsing en *Drácula, muerto y feliz de serlo* (1995).

Otros se habían contentado con abordar el tema sesgadamente, describiendo más el «mundo del cine» (o del teatro) que haciendo una filmación específica: *Le Schpountz* (1938) de Marcel Pagnol, *Eve* (1950) de Joseph L. Mankiewicz, *Sunset boulevard* (1950) de Billy Wilder, *La carroza de oro* (1953) de Jean Renoir, *Ha nacido una estrella* (1954) de George Cukor, *Los Hechizados* (1952) y *Quinze jours ailleurs* (1962) de Vincent Minnelli, *El gran cuchillo* (1955) y *El demonio de las mujeres* (1968) de Robert Aldrich. Todas estas películas poseen contenido autobiográfico y valor de reflexión primordial sobre el cine, que casi siempre desemboca en la disección lúcida (a veces desesperada) de las relaciones conflictivas entre cineastas, productores, actores y público. (10)

En este sentido, *8 y 1/2* (1963) de Federico Fellini marca una fecha, puesto que las angustias de la creación fílmica nunca habían sido mostradas tan de frente, sin el filtro de la metáfora o de una temática más amplia. El constante ir y venir que Fellini establece entre lo real de la situación y las quimeras que nacen de la imaginación, traduce admirablemente el proceso de creación y refleja con claridad, a través de Marcello Mastroianni, la figura atormentada del cineasta. (11)

Ése mismo año, Jean-Luc Godard filma *El desprecio*, una historia de amor y una historia sobre una película, *La Odisea*, que Fritz Lang realiza en las playas de Capri. (12)



Francoise Truffaut en *La noche americana*, con Jean Pierre Leaud y Jacqueline Bisset

Películas nido

De hecho, en los últimos treinta años se han visto surgir esas «películas-nido» que sus autores crean para expresar una crisis o generar un desahogo, una búsqueda: *Prenez garde a la sainte putain* (1970) de Rainer Werner Fassbinder, *La noche americana* (1973) de François Truffaut, *La última locura* (1976) de Mel Brooks, *Providencia* (1977) de Alain Resnais, *Opening night* (1977) de John Cassavetes, *Filming Othello* (1978) de Orson Welles, *Stardust memories* (1980) de Woody Allen, *S.O.B.* (1981) de Blake Edwards, *El estado de las cosas* (1982) de Wim Wenders, *Epidemic* (1988) de Lars von Trier, *Cazador blanco, corazón negro* (1990) de Clint Eastwood, *In the soup* (1991) de Alexandre Rockwell, *Ojos de serpiente* (1993) de Abel Ferrara, *Freddy sort de la nuit* (1994) de Wes Craven, *Ed Wood* (1994) de Tim Burton, *Ça tourne à Manhattan* (1994) de Tom DiCillo.

Independientemente de sus ideas preconcebidas tomadas de la comedia (13) (Brooks, Edwards, Rockwell, DiCillo), del drama (Fassbinder, Cassavetes, Wenders, von Trier), de la construcción fantasmagórica (Resnais, Allen, Craven), de la introspección pura (Truffaut, Moretti, Welles) o del homenaje lírico (Eastwood, Burton), todos confluyen en la exposición directa sobre la dificultad de expresarse en imágenes y de las insostenibles tensiones que presiden la creación cinematográfica. «Hacer una película es un suicidio», dice un personaje de *El estado de las cosas*.

De igual forma, trabajan en la utilización de juegos de espejos, la focalización del especta-

dor en la materialidad audiovisual, la súbita manifestación del sentido, sus combinaciones, sus retos, la complejidad y legitimidad de su materialización, que es el balance eterno entre la superficie y la profundidad, la lucidez y la revelación del yo. (14)

Es aquí donde el cineasta gana espesor, densidad y encuentra el camino del intercambio. El reciente e inesperado éxito de audiencia de los *Scream I y II* (1996-97) de Wes Craven, verdaderas máquinas para fabricar lo metafílmico, (15) prueba: que el público contemporáneo, en la medida en que un primer nivel narrativo permanezca accesible, se muestra apto para apreciar, una obra en la que el director lo manipule, lo lleve por pistas falsas, lo interpele y le exponga los mecanismos de estructuración de la ficción para infringirlos o pervertirlos.

Esta relación decididamente moderna entre el creador y su público, que roza casi con la interactividad, sorprende en lo que se refiere a la evolución de la percepción del objeto fílmico por parte del espectador.



Marcello Mastroianni en el papel de Fellini en *8 y 1/2*

Lo parafílmico

El espacio de lo parafílmico, (16) que se posesiona alrededor de la obra, valorizándola, transmitiéndola y destacando su identidad, constituye un medio privilegiado para dar a conocer la imagen de un autor: un campo operacional que el cineasta debe emplear, haciendo gala de imaginación y creatividad, tocar el intelecto y el corazón del público y lograr su fidelidad.

Cuanto más viejo sea el cine, más tendrán que competir los realizadores en ingeniosidad para crear una red de signos periféricos destinados a clarificar su personalidad artística y asentar de manera inteligible su especificidad enunciativa.

Lo parafílmico interno o perifílmico

Logotipos mitológicos

Una película es una película, pero, como lo subraya Genette (vía Borges), también posee un vestíbulo con entrada doble en el contenido de los créditos, casi siempre precedido por un logotipo que representa al productor.

¿Quién no conoce el león de la Metro-Goldwyn-Mayer, el globo terráqueo de la Universal, las montañas nevadas y estrelladas de la Paramount o la estatua de la Columbia?

El potencial mitológico de estos íconos los ha convertido en verdaderos «ganchos» del deseo.

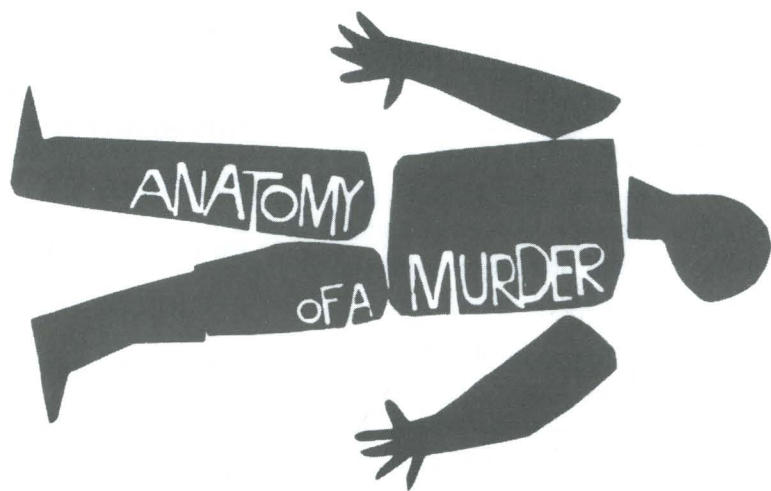
¿Qué amante del cine no ha temblado con la flecha de Archers Productions dando en su blanco y anunciando una nueva película de Michel Powell y Emeric Pressburger? ¿Qué adicto a la televisión, al menos de pensamiento, no se ha frotado las manos de satisfacción al observar en su aparato la silueta de Hitchcock

prometiéndole perversidades criminales y un humor devastador?

Es lógico que algunos directores y productores se hayan interesado en este tipo de aproximación visual e intentando imponer su huella. Cuando trabajan para un estudio de cine, buscan subvertir la presentación icónica de la productora, inventando por lo general variantes divertidas, características de su estilo: Tony Randall ejecuta la banda sonora del logotipo de la Fox en la apertura de *La rubia explosiva*, de Frank Tashlin; la estatua de la Columbia se levanta la falda y deja ver sus pistolas para anunciar el paródico western *Cat Ballou* (1965) de Elliott Silverstein; el vampiro caricaturesco reemplaza al león de la Metro y escribe los créditos del *Baile de los vampiros* (1967) de Polansky

El potencial
mitológico de
estos íconos los
ha convertido
en verdaderos
«ganchos» del
deseo





El estilo del director, siempre reconocible, se fusiona con el del diseñador gráfico, complementándose y enriqueciéndose

en letras con sangre (17); la nieve que cae sobre la arquitectura majestuosa de la Fox en *Edward manos de tijera* (1991) de Tim Burton quien reincidirá con el platillo volador de *¡Marte ataca!* (1996) atravesando el cielo de la Warner; el globo de la Universal invadido por las aguas en los créditos de Saul Bass para la película *Nerfs à vif* (1991) de Scorsese; y la obstrucción del logo de la Fox al principio de *Los Archivos-X* (1998) de Rob Bowman, típica del «espíritu Chris Carter» (18).

Mención especial a Mel Brooks cuyo empeño en atacar los logos es una constante de su furia iconoclasta: así, Brooks quema el logo de la Warner al comienzo de *El sherif está en prisión* (1974), se apropia del de la Fox de los años 30 para *Frankenstein junior* (1974), lo hace pintar sobre una fachada publicitaria de Beverly hills en *La última locura*, y para esta misma película reescribe el lema de la MGM, *Ars gratia artis*, acercándolo a la visión que tiene de los estudios de Hollywood: «Ars est pecunia.»

Cuando se trata de realizadores productores, en lugar de una incrustación directa de su imagen, se busca un acierto emblemático que los identifique de inmediato: Elliot y E.T. vuelan en bicicleta frente a la luna hacia Amblin, la sociedad de Steven Spielberg; un delirio de luces psicodélicas y de estridencias sonoras indican que acabamos de consumir una producción Lynch/Frost.

En el caso de Chris Carter, aparecen inscritas en pantalla, de manera vaga, las palabras 'Ten

Thirteen', mientras un niño entusiasta pregona en off: «!I made this!»

El ejemplo más bello, para terminar, es el logotipo de *Showtime* (John Carpenter) que nos muestra al cineasta en persona, riendo sarcásticamente, armado con un serrucho, en un medallón enmarcado con cabezas de muertos. (19)

Créditos

En cuanto a los créditos propiamente dichos, «acto de enunciación pura» (Christian Metz en prefacio a Nicole de Mourgues, p. 8), son varias las posibilidades que se le ofrecen a los directores deseosos de imponer y prefigurar su universo. La primera posibilidad consiste en un conjunto reiterado de componentes idénticos o poco variables, que facilitan, entre una película y otra, el reconocimiento de un estilo.

Woody Allen utiliza letras pequeñas y blancas sobre fondo negro, con o sin acompañamiento musical y una tipografía que permanece inmutable. (20) Pedro Almodóvar utiliza collages chillones y kitsch, en letreros grandes y muy coloridos con siluetas y objetos estilizados. En Jean-Luc Godard hay una preponderancia del texto, desarticulación de la superficie donde corren los créditos, juegos frecuentes con el «azul-blanco-rojo» y la utilización de voz en off. Frank Tashlin desarrolla un ambiente de caricatura con efectos visuales cómicos y guiños al espectador. Spike Lee tiene una gran movilidad de la cámara e integración de elementos de decoración urbana, sobre un fondo de música negra.

El otro enfoque, casi siempre espectacular, es cuando se recurre a un diseñador profesional, un dibujante, un diagramador o un especialista en animación. Esto ha dado como resultado colaboraciones fructíferas que han marcado la carrera de los cineastas y han contribuido a su popularidad. Así, tenemos a Fritz Freleng y David H. DePatie con Blake Edwards en la saga de *La pantera rosa* a partir de 1964, y también en *La grande course autour du monde* en 1965; Saul Bass trabajó con Otto Preminger durante más de diez años en los famosos motivos geométricos de *El hombre del brazo de oro* (1965) *Autopsia de un asesinato* (1959); con Hitchcock en *Vértigo* (1958), *La muerte en los*

talones (1959) y *Psicosis* (1960); con Martin Scorsese, en su último periodo, hasta la apoteosis ofrecida en la sinfonía visual de los créditos de *Casino* (1995). Maurice Binder ha trabajado con Stanley Donen desde *Indiscreto* (1958) hasta *Fantasma* (1967) en un tornasol de colores y movimiento.

En todos los casos que acabamos de citar el acuerdo entre el diseñador gráfico y el director es tal que el estilo del primero, siempre reconocible, se fusiona con el del segundo y lo complementa enriqueciéndolo. (21)

Dirigido por...

Se plantea «la cuestión de la firma». Cada vez más el nombre del director «enmarca» los créditos mediante el sistema introductivo de «una película de...», que va unido al «dirigido por...» del final. De esta forma, el director 'agarrá' su película entre sus rúbricas. Algunos han conceptualizado, a semejanza de Welles, la particular fuerza que tienen los créditos finales especiales (22) en los que se muestra el nombre del director cuando el espectador está colmado de imágenes y aún bajo shock. Fellini utilizó esta «artimaña» retórica. Más recientemente, Lars von Trier ha hecho de esto una especialidad; por ejemplo, los créditos finales especiales de *Epidemic* (1988) y de *Europa* (1991). Lo mismo para las dos *Scream* donde las escenas finales, especialmente paroxísticas, van inmediatamente seguidas de un triunfante anuncio: «A film by Wex Craven».

Falta por mencionar lo que de Mourgues llama «la firma del cuerpo» o cómo irrumpir físicamente en los créditos iniciales o en créditos finales especiales, cuando no se es actor de la película. Pocos se han arriesgado, y nadie tan eficazmente como Orson Welles al final de *Los magníficos Amberson* donde el tono de su voz nos proporciona su presencia. (23). Las intervenciones extravagantes de Lars von Trier al final de cada segmento de *The Kingdom I y II* (1995-97) en los que se denota un humor cáustico que no deja de recordar el de Hitchcock en televisión. (24)

En cuanto a la parte burlesca, Mel Brooks practica una técnica poco usual, consistente en increpar al público, como sucede al final de *La*

loca historia del mundo: al término del último sketch -la Revolución Francesa- le pide encarecidamente a los espectadores que se queden para ver, en avant-première, los avances de la segunda parte de *La loca historia del mundo*, la extravagante *Hitler on ice* que remite a *Springtime for Hitler* de *Los Productores* (1969), sabiendo que jamás realizará esa segunda parte (25). Más marcados aún son los créditos de la película *Robin de los bosques*, evidente referencia a *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (1991) de Kevin Reynolds: nos muestra un grupo de arqueros lanzando flechas encendidas a una choza de la que sale gritando una campesina, los pobladores se reúnen, llegan los bomberos (!) y aparece un letrero con el nombre del director; la gente furiosa, con los puños en alto, grita: ¡Váyase, Mel Brooks! (26)

Lo parafílmico externo o epifílmico

La película está lista pero falta difundirla, promoverla, hacer de ella un «objeto social y económico». Su mediatización le abre al cineasta un territorio casi ilimitado de iniciativas, que revisten múltiples formas que su imagen de creador puede utilizar para fijar públicamente las características de su personalidad.

Los trailers

Los trailers le permiten al director (27) dar un condensado de todo su universo, la forma en que él lo construye y algunos cuestionamientos esenciales que lo atormentan. Cuando pensamos en los increíbles trailers de *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, es forzoso comprobar que «todo está ahí», que en apenas tres minutos están admirablemente sintetizados el fondo y la forma de este «ovni cinematográfico», así como sus tensiones internas, éticas y artísticas.

Volviendo a Hitchcock, existen dos trailers diferentes

El director fijar su personalidad en la difusión y promoción de una película

El baile de los vampiros de Roman Polansky





Steven Spielberg

Aparecer en la
escena y
codificar su
apariencia
social, simboliza
la entrada de
los directores al
campo de la
imaginaria
mítica y
universal

para *Con la muerte en los talones*: uno hecho posiblemente por un trabajador a destajo de la Metro Goldwyn Mayer; y el otro, por el autor. Las diferentes visiones podrían constituir el tema de una lección a la semiología de la imagen: el primero, con sus letreros desmedidos, la voz en off enfática y la redundancia perpetua de fórmulas de valoración, raya en lo kitsch y grotesco, como muchos de los trailers de esa época, y no da cuenta de la obra. El segundo, titulado «un tour guiado por Alfred Hitchcock», es una obra maestra del humor frío, intrigante y maravillosamente incitante. Los extractos escogidos en ambos trailers, el asesinato inicial en Nueva York, la secuencia de la seducción en el compartimiento del tren, el camión lanzándose sobre Cary Grant, y el célebre final en Mont Rushmore son imágenes idénticas.

Esta irremplazable presencia del autor en su ipseidad/mismidad (*ipséité*) se encuentra también en los trailers de Godard mediante un montaje cortado, por lo general enumerativo y metafórico, que rima con una voz en off declamatoria. Los tres mejores ejemplos son los trailers de *Sin aliento* (1959), *Le Mépris* y *Pierrot el loco* (1965) (28). De Jean-Pierre Mocky, salvajemente provocador y anarquizante, *Minaculé* (1987), en el que el cineasta llega a un video-confesionario de monedas, que evoca extraordinariamente las letrinas públicas, para expiar el pecado de haber hecho una película sobre Lourdes y su comercio. De Steven Spielberg, siempre líricos y fulgurantes como el de *Hook* (1991), que es memorable: se ve al realizador dirigir la filmación de la película, como un verdadero director de orquesta en un montaje que toca lo subliminal. Almodóvar, con su estética y su narración tipo «neo comedia de situación». Coppola, muy megalómano, en los trailers de *Drácula* (1992), intencionalmente cortos, en los que el nombre del director aparece en rojo, incluso antes del nombre del héroe mítico. Lelouch, es aficionado a los trailers metafílmicos en los que se monta sobre las grúas y los rieles del travelling.

Mercadeo derivado

Dentro de la gama de elementos parafílmicos están igualmente aquellos que tienen que ver con el mercadeo de productos derivados: la estatuilla *Star wars*, la taza de café *Archivos-X*, la camiseta *Pulp fiction*.

Imagen pública

Otro aspecto, sin duda apasionante, es la tendencia actual de los cineastas a «trabajar» como los políticos, dado que su imagen pública se inscribe dentro de una esfera semiológica precisa, rigurosamente circunscrita, en función de sus apariciones, entrevistas, o campañas de promoción. Tarea que en los casos más pensados, corresponde a la naturaleza de la obra: Tim Burton, desgredado y frágil, parece salir directamente de un universo gótico crepuscular; Abel Ferrara, con facha de «destroy» y andar contoneado, nos presenta la mitología clásica de los «rock-stars» con el saxofón al hombro; David Lynch, de punta en blanco y dicción mesurada, se complace en mimar el conformismo frío que desmenuza con deleite desde el principio de su carrera. Pedro Almodóvar, con trajes abigarrados y gestos generosos, se convierte en la representación viva de la transgresión underground. Jean-Pierre Mocky, de hablar fuerte y comportamiento libertario, lleva el anticonformismo hasta el punto de hacer el hombre-sandwich en los Campos Elíseos, a fin de ganar publicidad para sus películas. Leos Carax, juega a los poetas malditos, Roberto Benigni hace de payaso locuaz y conmovedor, David Cronenberg de malsano tenebroso. John Carpenter de forajido irreductible, y Quentin Tarantino de «chico malo», sentado en un taburete de bar, revólver en mano y charco de sangre a sus pies.

Este interés de entrar en la escena, de codificar estrictamente su apariencia social, si no es nuevo (el dandismo de Guitry, la capa negra y el sombrero de Orson Welles, el «sadismo» de Hitchcock, el lado «maestro» de Fellini), simboliza la resolución de los directores para «salir de la sombra» y de acceder al campo de la imaginaria mítica y universal.

A través de esta evocación de «neurosis de identidad», que alimenta los intereses de un siglo de imágenes animadas, el director de películas disertará sobre él mismo y la multiplicidad de cuestionamientos. Al hablar de la creación cinematográfica, sólo puede referirse a aquello que lo obliga a perseverar.

Traducción de Scarlet Proaño
Adaptación de Gabriel Pulecio

Con autorización del autor y de la revista
«La Voix du Regard» de París (Francia).

Notas

1. Se podría disertar todavía más sobre esta especificidad: tomemos dos ejemplos típicos, Woody Allen y Clint Eastwood. Pocas son las películas en las que, siendo realizadores, no son actores. En estos casos, su ausencia está siempre «compensada» con una huella enunciativa muy fuerte: una voz en off narrativa de Allen en *Días de radio*, (1987), una imposición de jazz en *Bird* (1988) y en *Medianoche en el jardín del bien y el mal* (1997) en la cual hasta el mismo Eastwood interpreta una canción.

2. Un ejemplo perfecto (aunque hay muchos más) es el de los trailers de la película *Ha nacido una estrella*, 1954: durante más de cinco minutos los nombres de Judy Garland y James Mason son salmodiados y alabados hasta el cansancio, mientras que el de Cukor ni se lo menciona ni aparece escrito en pantalla, ni siquiera en letras pequeñas.

3. Una pequeña anotación, sin embargo, concerniente a Welles: *Ciudadano Kane* (1945) consagraba la omnipresencia de su cuerpo en la pantalla. *Los magníficos Amberson*, en la que él no aparece, se cierra, por supuesto con la frase famosa de los créditos finales citada en el epígrafe de nuestro artículo, mientras que la voz en off del autor nos narra la historia. *La Dama de Shangai* (1948) combina las dos «presencias» actorales (imagen y sonido), al igual que *Una historia inmortal* (1967).

4. Cuánta ingeniosidad para resolver este simple postulado: recordemos, por ejemplo, la foto de periódico en *Salvavidas* (1944) donde los personajes se encuentran aislados en un bote en plena mar.

5. A esta lista, sin ser exhaustiva, podemos añadir: Pedro Almodóvar, Peter Bogdanovitch, Paul Bartel, Roger Corman, Wes Craven, Joe Dante, Jean-Luc Godard, John Huston (en muchas más películas de lo que se cree) Paul Mazursky, Pier Paolo Pasolini, Roman Polanski, George A. Romero, François Truffaut, etc. Citemos además el «cameo» recurrente del director de *Disjoncté* (1996), Ben Stiller, quien hace el papel de Sam Sweet, asesino fratricida, y cuyo proceso es seguido por Jim Carey en la televisión durante toda la película.

6. Wenders perseverará en la obsesión por una interfilmicidad captando la agonía de Nicholas Ray bajo la forma híbrida de un «docudrama», *Nick's movie*, (1980) a la que

él se integra, y en la realización de *Tokyo-Ga* (1985) tras las huellas de Yajuziro Ozu. Wenders convoca además a Roger Corman, Samuel Fuller y Robert Kramer para llenar su célebre película *Estado de cosas* (1982). Señalemos algunos homenajes famosos por parte de cineastas a sus «predecesores»: Fritz Lang en *El desprecio* (1963) y Fuller, otra vez él, en *Pierrot el loco* (1965), dos películas de Godard, quien igualmente practica la citación de nombres: Doris Mizoguchi, el doctor Korvo, el inspector Aldrich y la calle Preminger en *Made in USA* (1966); John Cromwell en *Tres mujeres* (1977) y *Un matrimonio* (1978) de Robert Altman; François Truffaut en *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977) de Steven Spielberg; Don Siegel en *La invasión de los profanadores de sepulturas* (1978) de Philip Kaufman. Siegel había hecho la primera versión de este clásico de la ciencia ficción; Corman, aparentemente, el hombre récord de las apariciones fugaces junto con Fuller, aparece en películas de Wenders, Paul Bartel, Francis Ford Coppola, Joe Dante, Jonathan Demme y John Landis. A veces ocurre que el homenaje se efectúa a la inversa: es el caso de Scorsese encarnando a Van Gogh en *Sueños* de Akira Kurosawa (1990).

7. A Landis siempre le ha gustado este procedimiento, destinado a mantener una complicidad con el espectador cinéfilo. Así, vemos a Spielberg en los *Blues brothers* (1980), a Terry Gilliam, Sam Raimi y Joel Coen en *Droles d'espions* (1985), a Darío Argento y Michel Ritchie en *Innocent blood* (1992). En cuanto a su última película, *The Stupids* (1996), Leonard Maltin nos anuncia la participación de Costa-Gravas, David Cronenberg, Atom Egoyan, Norman Jewison, Gillo Pontecorvo y Robert Wise.

8. El tema de la «puesta en abismo» en todos sus aspectos necesitaría un artículo específico; aquí nos contentaremos con analizar el fenómeno de «la película en la película». No evocaremos las manipulaciones del significante induciendo un acto metafílmico como, por ejemplo, las extravagancias formales de Tex Avery o de ciertos otros «cartoonists» como Chuck Jones; las construcciones desestructuradas (y muy divertidas) de Frank Tashlin (*La rubia y yo*, 1956, *La rubia explosiva*, 1957, *ABC contra Hercule Poirot*, 1966); los efectos bien fundados de Carl Riner, Jean Yanne, Claude Zidi y compañía (o de ciertos cómicos recientes como Jim Carrey o Rowan Atkinson / M. Bean).

9. En *La loca historia del mundo* el narrador no es otro que Orson Welles.

10. Habría que añadir que estas películas figuran por lo general entre las mejores de cada

uno de sus autores y que en ellas se transpara una gran emoción debido a la especial inversión que suscitaron y a las resonancias que establecieron con todas sus demás obras. Esto es evidente en Pagnol, Mankiewicz y Minnelli.

11. Recordemos la gran anécdota según la cual Mastroianni lleva puesto en la película el sombrero de Fellini para facilitar la ósmosis. (24 años después, con *Intervista*, el director aceptará estar frente a la cámara).

12. Fascinante puesta en abismo que comienza desde sus famosos créditos (plano fijo sobre el operador Raoul Coutard, quien sigue a los actores en travelling; poco a poco, el grupo -o sea la ficción- se acerca a nosotros, luego el objetivo de la cámara filmada gira sobre su eje hacia el espectador, bajando lentamente hacia la línea de su mirada). Godard es aquí el asistente de Fritz Lang, mientras que Jack Palance encarna un productor mercantil. Ese mismo Palance, quien ocho años atrás, en *El gran cuchillo*, sufría la dictadura de los productores hollywoodenses.

13. En esta lista, Truffaut, Brooks, Welles, Allen, von Trier y Craven interpretan sus propios papeles; Resnais escoge la figura de un escritor interpretado por John Gielgud; Cassavetes, la de un director de teatro que él mismo encarna; Edwards le confía el papel de productor a Richard Mulligan; Wenders, el de director a Patrick Bauchau (Fuller hace de operador en jefe y Corman de abogado del productor); Fassbinder prefiere a Lou Castel; Rockwell y DiCillo se representan bajo los rasgos de Steve Buscemi, y Abel Ferrara bajo los de Harvey Keitel. En cuanto a Clint Eastwood, podría ser más o menos John Huston en la filmación de *La reina africana*. *Ed Wood*, de Burton, constituye un caso particular en que el universo del realizador «más malo de la historia del cine», interpretado por Johnny Depp, está totalmente retomado por otro cineasta que lo recrea para insuflar su propia visión de las cosas.

14. El caso singular, dentro la producción pornográfica, de Gerard Damiano. Además de los múltiples cameos que se permite realizar en buen número de sus películas -como homosexual jovial en *Garganta profunda* (1972) como cliente en una barra de un bar en *The story of Joanna* (1975)- Damiano también practica constantemente los diferentes registros de la puesta en abismo narcisista, algo megalómana. En *El diablo en Miss Jones* (1973) abre y cierra la película con un soliloquio hermético con dejos existenciales, asimilando su imagen a la del diablo: al final de los créditos de *Alpha Blue*, 1980 se le descubre supervisando una escena difícil: entonces voltea la cabeza y saluda al espectador; en

la asombrosa *Sólo por placer* (1991) interpreta a Dios quien, aburrido en el Paraíso, invita a Satanás para crear juntos una sociedad de producción de películas X, «Celeste Compañía» de carácter histórico y educativo. Por último, con *Fantasy* (1979) el cineasta nos ofrece su 8 y 1/2: el epílogo muestra un bus del que se bajan todos los protagonistas de la película que terminan haciendo una reverencia, algo así como los actores de *Tempestad* (1982) de Paul Mazursky, antes de que el chofer -el narrador de la historia y la encarnación de Damiano- arranque clamando «¡único dueño a bordo!» Citemos también a John Stagliano y su serie de los Buttman, en la que un cineasta armado con una videocámara acosa a mujeres jóvenes hasta el infinito, manteniendo permanentemente un diálogo en off con el actor que las seduce, el famoso Rocco Siffredi.

15. El muy elaborado dispositivo formal de los *Scream*, que desmitifica tanto los códigos de la película sangrienta como los de la comedia, es de hecho el resultado de una maduración progresiva de la inspiración en Craven, emprendida de manera visible a partir de *Shocker* en 1989 (la carrera de persecución por entre los programas de televisión de la que el héroe se escapa al meterse en el objetivo de la cámara después de haber eliminado al asesino cuando cambia los canales con el control) y perfectamente concretizada en Freddy, sale de la noche en donde la película que estamos viendo comienza sólo a progresar en función del guión que el autor, dentro de la ficción, está escribiendo, sin revelárselo a los personajes. Al final, la actriz principal recibe el manuscrito y lo abre en la primera página que corresponde, línea tras línea, a la secuencia de los créditos de la película acabada.

16. Para esta última parte nos hemos inspirado en los trabajos de Gérard Genette sobre la literatura, contenidos en el volumen de *Seuls* (1987) de Ediciones del Seuil, colección «Poética», en donde define la noción de «paratexto» (y que podemos traspasar fácilmente al cine): «El paratexto es (...) por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público. Más que un límite o una frontera hermética se trata de un umbral (...) de un vestíbulo que le brinda a todos la posibilidad de entrar o dar media vuelta» (p.7). Genette analizará así el rol de los títulos, las dedicatorias, los epígrafes, prefacios y notas (el «peritexto») y el de las entrevistas, conversaciones, confidencias calculadas, así como todo lo que tiene que ver con la mediatización de la obra (el «epitexto»).

17. Recuértese cómo los hermanos Marx se cambiaron por el león en *Una noche en la ópera* (1935), de Sam Wood.

18. En *Disjoncté* el logo inicial aparece borroso y se extiende por toda la parte de los créditos. La alteración de los créditos es frecuente en las películas interpretadas por Carrey: ver *Tontos y más tontos* (1994), de Peter Farrelly, en donde los créditos están repletos de faltas ortográficas, puesto que se entiende que los dos héroes son casi analfabetos.

19. Aunque los créditos sí tienen su propio material de referencia, *Le Générique du film*, 1994, de Nicole de Mourgues, Ediciones Méridiens Klincksieck, aún no existe un estudio serio sobre los logotipos del cine; de Mourgues en su obra le consagra apenas algunos párrafos.

20. La variante que se observa en los créditos de *Harry en todas su edades* (1997) con la inserción de imágenes anuncia el carácter manifiesto de la narración de la película.

21. Es exactamente la misma simbiosis que se da con un músico de cine preferido. En efecto, ¿cómo disociar a Hitchcock de Bernard Herrmann, Fellini de Nino Rota, Truffaut de Gerges Delerue, Don Siegel (en los 70s) de Lalo Schiffrin, Spielberg de John Williams o Tim Burton de Danny Elfman?

22. Los créditos finales especiales se diferencian de los créditos usuales del final, en aquellos aparecen en la película cuando ésta no tiene, aparte de su título, créditos en la apertura.

23. De Mourgues escribe: «Esta frase 'My name is Orson Welles', es la última de la película, una posición totalmente comparable y equivalente al lugar reservado tradicionalmente para la firma que se estampa en la obra realizada. No solamente es la voz peridiegética de Welles quien pronuncia esta frase final, sino que está expresada en primera persona y, sobre todo, en tiempo presente. Cualquier espectador de *Los magníficos Amberson* tiene así la impresión de que Welles, si bien es invisible, está ahí, muy cerca, detrás de la pantalla y poniéndole la firma a su película.»

24. He aquí un ejemplo muy poco común de «intrusión peridiegética» al final de una obra: cuando Jean Renoir presenta, no una de sus películas, sino *Una historia inmortal*, de Orson Welles con muchos superlativos y digresiones sobre el cine. Este caso es todavía más singular en cuanto que en la época Welles tiene más de treinta años de carrera. Por otra parte, vale decir que es frecuente y lastimoso ver que *Una historia inmortal* sea exhibida sin el discurso de Renoir, que es altamente emotivo.

25. Rowan Atkinson retomó recientemente ese concepto en *Bean* (1997), de Mel Smith. Después de haber dejado desfilar los muy lar-

gos créditos del final, vuelve a la cámara y dice: «Pues sí, me quedé hasta el final». Luego continúa: «Bueno, ya se pueden ir, se acabó». Entonces desaparece durante unos segundos del campo visual y se lo ve después corriendo por la pantalla.

26. Mel Brooks satura sus obras con señales anunciativas a todos los niveles de la construcción cinematográfica. Sería muy largo enumerar, con ejemplos, el conjunto de perversiones significativas que a él tanto le gustan, como son las auto-citas entre una película y otra. Remitimos al lector a la excelente nota de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en *50 ans de cinéma américain*, 1995, Ediciones Nathan, colección Omnibus, pp. 328 a 330.

27. En la mayoría de los casos, son los estudios los que realizan los trailers en serie y, por lo tanto, rigurosamente estandarizados en función del género en que se inscribe la película; o los confían a agencias que emplean directores filmicos especializados a quienes por lo general no se les exige ser creativos.

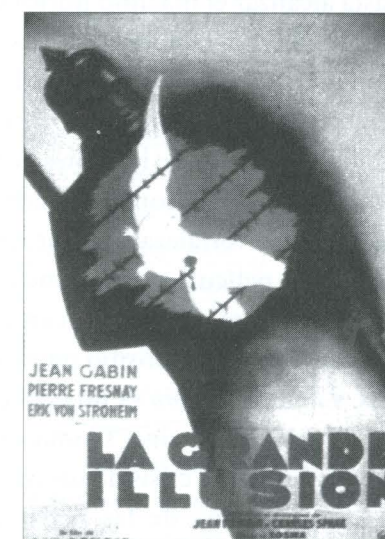
28. Godard trabaja también con el registro del distanciamiento irónico: en el trailer de *Una mujer es una mujer* (1961) el comentario en off del autor y las imágenes correspondientes a su discurso están constantemente perturbadas con la intrusión de la voz de Anna Karina. O con la provocación sarcástica en *Detective* (1985): en una habitación de hotel un policía fuera de servicio mata a una mujer, tratándola de prostituta, porque ella no quiere ir al cine a ver *Detective* de Godard.

29. Habría que decir también algo sobre los libros que acompañan el estreno de las películas, cuando éstos parten del autor. En estos últimos años, directores como Jean-Jacques Beineix o Luc Besson han sistemáticamente «celebrado» su nueva producción mediante la aparición de un álbum lujoso, ilustrado con fotografías del plateau, anécdotas, explicaciones sobre el «making of», etc. Es una empresa lucrativa, sin duda, pero también hay en ella un ánimo de reconocimiento mediante un objeto impreso. El caso reciente del *Los idiotas* (1998) de Lars von Trier (Ediciones Alpha Bleue) es más complejo, más taimado, hecho a la imagen del cineasta danés, puesto que este «diario íntimo» de la filmación (grabado con dictáfono y certificado como «no corregido») completa sorprendentemente la visión de la película. En su prefacio, von Trier explica: «se aconseja considerar este diario como una especie de terapia de autor, ocasionado por el estado emocional sobreexcitado que la misma técnica de la película ejerce».

EL HONOR MILITAR *La Gran Ilusión* de Jean Renoir

por R.H. Moreno-Durán

Un aforismo de Voltaire ilustra las miserias de la conflictiva época que nos ha correspondido vivir: «la civilización no suprime la barbarie sino que la perfecciona». Y esto es lo que define el comportamiento del comandante alemán Von Rauffenstein (Erich von Stroheim) ante su enemigo, el capitán francés De Boeldieu (Pierre Fresnay), cautivo en la fortaleza militar a cargo del primero. Ambos son aristócratas y aunque todo parece unirlos la suerte del mundo los separa. Miran a los demás por encima del hombro y en feliz coincidencia descubren que se han acostado con las mismas amantes y que han cabalgado las mismas potrancas. Pero la guerra los ha colocado en posiciones contrarias y aunque respetan fielmente la ética de sus escuelas castrenses, saben muy bien que ellos encarnan el fin de una era. Porque la Gran Guerra (1914-1918) no sólo fue la más sangrienta y cruel del sino que, también, se dio el lujo de gestar actos caballerescos realmente insólitos, financiados por el honor, la única moneda de curso legal entre los militares. Muy mal herido tras ser derribado su avión -el mismo avión con que él derribó el de sus antagonistas-, Von Rauffenstein insiste en volver a filas y es nombrado director de una fortaleza alemana, donde hay prisioneros de todas las naciones de Europa. Disminuido físicamente, el comandante es un tratado de buenos modales, sobre todo con sus enemigos, a quienes invita a cenar y a hablar sobre la prosa del mundo, que es el nombre que los alemanes le dan a la historia. Von Rauffenstein es un sibarita: bebe champagne, lee a Casanova, conserva fotografías de mujeres jóvenes y siempre tiene a mano una pistola. Su prisionero, el capitán De Boeldieu, no es diferente y aunque acepta las cortesías del enemigo, sabe que los campos de concentración se inventaron para escapar de ellos. Y él y sus hombres, sobre todo el mecánico Maréchal (Jean Gabin) y el judío Rosenthal (Dalio), intentan reiteradamente la fuga, aunque en vano. Más generoso no puede ser Von Rauffenstein: «Para que no se acuse a la barbarie alemana, he decidido aplicarles su propio reglamento militar, el francés», les dice a sus prisioneros en una frase que parece justificar el aforismo de Voltaire citado inicialmente. Nada de esto sugiere que Von Rauffenstein sea un hombre débil: al contrario, su firme carácter es su divisa. Cuando tiene que matar a su enemigo no vacila en hacerlo, aunque sabe que con él muere parte de su propia razón de ser. Durante meses, el fino comandante alemán cultiva un geranio, cuyas flores compiten con la aridez del entorno. Y cuando ajusticia a De Boeldieu intuye que también desaparece una época y un estilo de vida y que, por ende, buena parte de sí mismo se va con el oficial francés. Entonces el férreo alemán corta el geranio y lo coloca sobre el cuerpo de su enemigo. Al siglo XX lo





Pierre Fresnay (De Boldieu), Jean Gabin (Marechal) foto PLANETA

define la guerra, pues comenzó y terminó en Sarajevo. Y es en ese contexto en el que Jean Renoir ubica su película *La Gran Ilusión*. Y aunque el escenario es la Europa desgarrada por la guerra de 1914, la historia del film tiene connotaciones históricas de alcance y vigencia más universales. Se rueda y estrena entre 1936 y 1937, esto es, en plena Guerra Civil Española, cuando esta conflagración sirve de laboratorio a la gran hecatombe que se desata sobre el mundo dos años después. Lo que es tanto como decir que el clima de la guerra de la película de Renoir se reproduce hasta alcanzar el máximo horror en esa otra guerra, que ya se planeaba en las cancillerías y en los cuarteles. Pero el espectador confronta dos situaciones distintas, pues la Segunda Guerra Mundial, a la que la película de Renoir sirve de prólogo, no conoce el sistema de valores que anima el comportamiento de hombres como Von Rauffenstein y De Boeldieu, ni siquiera de alfiles como Maréchal y Rosenthal, los únicos que lograron escapar de la fortaleza. Significativamente, el obrero y el judío que se escapan en la película no irán muy lejos: meses después del estreno de *La Gran Ilusión* se convirtieron en carne de cañón y alimento de los hornos crematorios del fanatismo político llevado a sus más extremas consecuencias. *La Gran Ilusión* es una película fundamental en la vida de Renoir y en la historia del cine. Como casi todos los intelectuales de su tiempo, Renoir sufre una crisis de sus convicciones. El exquisito vanguardista que se casa con una de las bellas modelos de su padre -el gran pintor impresionista Auguste Renoir- produce y dirige su primera película en 1924: *La fille de l'eau*, considerada en los tratados de cine como "la más fiel representante de la última etapa del vanguardismo cinematográfico". Pronto gana Renoir espacio propio, junto a los grandes maestros del cine francés: René Clair, Jacques Feider, Marcel Carné y Julien Duvivier. Renoir dirige obras clásicas desde sus inicios: *La petite marchan de d'allumettes* (1928) y, sobre todo, *La chienne* (1971). Adapta textos literarios con cuyo contenido social se identifica: *Naná*, *Madame Bovary*, *La bestia humana* y *Los bajos fondos*. Se acerca su gran toma de conciencia social y esto sucede,

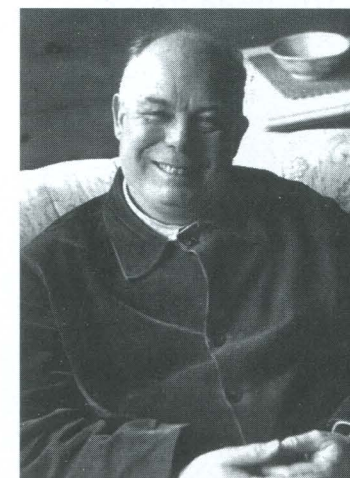
Título original: *La Grande Illusion*. Guión: Jean Renoir y Charles Spak. Ayudante de dirección: Jacques Becker. Fotografía: Cristian Matras. Música: Joseph Koma. Decorados: Eugène Lourié. Canciones: Vincent Telly y Albert Valsien. Montaje: Margerite Renoir. Intérpretes: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Dalio, Julien Carette, Gaston Modot, Jean Dasté, Dita Parlo, Péclét. Productora: Réalisation d'Art Cinématographique RAC/Frank Rollmer Alexandre y Albert Penkovitch. Duración: 113 min. País: Francia. Año: 1937



Erich von Stroheim (Von Rauffenstein) Foto LA VANGUARDIA

precisamente, en el contexto en el que, junto con Charles Spaak, escribe el guión de *La Gran Ilusión*. Estamos ya en 1936 y todos los intelectuales y creadores independientes simpatizan con el Frente Popular. En el campo enemigo Hitler, Mussolini y Franco se preparan para incendiar Europa. La guerra es, pues, el tema de todas las conversaciones, y Renoir sabe que el desastre que se aproxima será tan grave como el de 1914. Decide entonces clausurar una época e iniciar otra: entre una y otra guerra, *La Gran Ilusión* es el adiós a una era que no volverá a repetirse: la inteligencia y la dignidad ya no tendrán espacio en los cuarteles. Y este es uno de los grandes méritos de la película de Renoir, quien, poco antes de buscar asilo en los Estados Unidos, dirige la primera película en la historia del cine financiada por suscripción popular: *La Marseillaise*. Con Francia ocupada por los nazis y los valores de la Revolución vapuleados por el totalitarismo, los personajes de *La Gran Ilusión* se convierten en símbolos que, desde el horror del presente, reivindican el *esprit* y la escasa ecuanimidad que ha legado el pasado. Sobre el film, Paul Rotha escribe que «es la más feroz diatriba contra la institución de la guerra que se ha visto en la pantalla, con la excepción de *Arsenal*, de Dovjenko». Alemania, Italia y España prohíben la película y las razones son obvias: lo que *La Gran Ilusión* encarna es lo que los totalitarismos más desprecian. Habrá que esperar hasta 1958, cuando Stanley Kubrick retome los entresijos menos honorables de la Gran Guerra, en *Paths of Glory* para que la película de Renoir ratifique su grandeza. Y ese mismo año de 1958 un jurado internacional reunido en Bruselas proclama a *La Gran Ilusión* como la quinta mejor película en la historia del cine. No hay razones, a la hora de cerrar el balance cinematográfico del siglo, para usurparle al film de Renoir ese privilegio.

Papel fundamental representa Erich von Stroheim, no sólo en la realización de la película -sin su colaboración, probablemente el film jamás se habría rodado- sino, también, en la historia narrada. Cabe recordar que Stroheim fue el maestro más apreciado por Renoir y que gracias a sus películas en la época dorada del cine mudo el francés se hizo realizador. El rol de Von Stroheim es determinante, pues el comandante alemán que interpreta es el eje sobre el cual giran el aristocrático Capitán De Boeldieu y el obrero y el judío. Un *junker* como Von Rauffenstein no entiende las razones por las cuales uno de sus pares se hace matar para salvar a dos hombres «sin importancia colectiva», como diría Céline. La historia inmediata le explicará la inutilidad de ese gesto. En 1910 se hizo célebre el libro *La Gran Ilusión* de Norman Angell, porque intentaba demostrar que la guerra era imposible. Un cuarto de siglo después, la película de Renoir le demostró al mundo no sólo que esa guerra era posible sino, también, que iba a repetirse. Demostró, a quienes quisieron escuchar las razones crepusculares de los dos aristócratas, que la cátedra de la guerra tenía otros maestros. Con Von Rauffenstein y De Boeldieu murió también Von Clausewitz y su teoría según la cual la guerra es una actividad del espíritu. Sin inteligencia ni dignidad, la guerra se convirtió en lo que hoy es: un matadero que le da sentido a la era de los asesinos.



Jean Renoir Filmografía

- 1924 - *La niña del agua*
- 1926 - *Nana*
- 1927 - *Charleston*
- 1927 - *La pequeña Lili*
- 1928 - *Marquilla*
- 1928 - *La vendedora de cerillas*
- 1929 - *El Torneo*
- 1930 - *La caza de la fortuna*
- 1931 - *La camada*
- 1931 - *La Galfa*
- 1932 - *La noche de la encrucijada*
- 1932 - *Boudu salvador de las aguas*
- 1933 - *Madame Bovary*
- 1934 - *Toni*
- 1935 - *El crimen del señor Lange*
- 1936 - *La vida está con nosotros*
- 1936 - *Una partida de campo*
- 1936 - *Los bajos fondos*
- 1937 - *La Gran Ilusión*
- 1937 - *La Marsellesa*
- 1938 - *La bestia humana*
- 1939 - *La regla del juego*
- 1940 - *Tosca*
- 1941 - *Agua pantanosas*
- 1943 - *Esta es mi tierra*
- 1945 - *The Southerner*
- 1946 - *Memorias de una doncella*
- 1946 - *Mujer en la playa*
- 1950 - *El río*
- 1952 - *La carroza de oro*
- 1954 - *French Can-Can*
- 1955 - *Orvet*
- 1956 - *Elena y los hombres*
- 1959 - *El testamento del Dr. Cordelier*
- 1959 - *Desayuno sobre la hierba*



No son películas para ver, ni siquiera para oír, sino para leer

GILLES DELEUZE

Robert *DOSSIER* Bresson

Robert Bresson 1907 - 1999

La puesta en escena

Conversación con Robert Bresson

Notas sobre el cinematógrafo

Aforismos de Robert Bresson

Mouchette, la pérdida de la esperanza

por Alejandro Montiel

Un condenado a muerte se escapa

por Floreal Peleato

El dinero

por Isabel Escudero

Con este Dossier dedicado al director Robert Bresson, la revista Cinemateca se une al homenaje que a nivel nacional ha celebrado la Embajada de Francia en Colombia con el propósito de recordar y dar a conocer a un cineasta cuyo lenguaje austero y minimalista quiso al cine como método de conocimiento, búsqueda de trascendencia y objeto de acercamiento a lo sagrado.

Robert Bresson 1907-1999

"La pintura me ha enseñado que no se deben hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias."

Robert Bresson murió en París el 18 de diciembre de 1999. Había nacido el 25 de septiembre de 1907 en Bromont-Lamhe.

Recibió un título en artes, estudió pintura y filosofía antes de pasar al cine en 1933 con *Affaires publiques*, una burla surreal de la que sólo quedó un fragmento de 25 minutos. Fue prisionero de guerra en Alemania en 1940.

Filmografía

Su filmografía, en realidad, se inicia con *Los ángeles del pecado* (1943) y le sigue la que se considera su primera obra maestra: *Las damas del bosque de Bolonia* (1945), con diálogos de Jean Cocteau. Esta fue la última en la que usó actores profesionales. El «estilo Bresson» se hizo más ostensible en *Diario de un cura rural* (1950), basada en la novela de Georges Bernanos, y en la que describió la odisea espiritual de un sacerdote aquejado de un cáncer. Su llamada etapa carcelaria integró joyas como *Un condenado a muerte se escapa* (1956), *El carterista* (1959) y *Proceso a Juana de Arco* (1962), en la que usó la transcripción textual del juicio. *Un condenado a muerte se escapa*, basada en las memorias de André Devigny, narra en doloroso detalle lo que anuncia el título. *El carterista*, su film más popular, basado en *Crimen y castigo*, se centra en un joven ladrón. En los 60 -cuando era reverenciado por la *nouvelle vague*- dejó su marca en dos filmes: *Al azar*, *Baltazar* (1966) y *Mouchette* (1967), la saga de un burrito y la vida de una adolescente sufriendo, dos de sus películas más estremecedoras. *Una mujer dulce* (1969) y *Cuatro noches de un soñador* (1971) precedieron a la notable *Lancelot del pantano* (1974). Su carrera concluyó con dos filmes de temática actual: *El diablo, probablemente* (1977) y *El dinero* (1983), basada en Tolstoi.

Etapas

Dos etapas pueden advertirse en sus trece filmes: los ocho primeros en blanco y negro, y los últimos cinco en color. Pero no es sólo eso lo que los diferencia. Desde *Los ángeles...* a *Mouchette*, sus filmes se centran en personajes en busca de trascendencia, de descubrir un sentido y un propósito en medio de la degradación inherente al paso por el mundo. Bresson creía en la gracia y la predestinación, en apariencia opciones contradictorias, pero como comenta Paul Schrader, «el drama consiste en saber si el personaje aceptará el destino que le toca». Los filmes de esta etapa suelen concluir en la muerte entendida como liberación, como estado de gracia.

A partir de *Una mujer dulce*, Bresson gira hacia el pesimismo y la desazón, predestinación sin salvación. Sus per-

sonajes mueren y se suicidan sin razón aparente, en una especie de envés de su temática anterior.

Trascendencia

Bresson fue el cineasta que más hizo porque el cine fuera una experiencia ligada a la revelación, a la búsqueda de la trascendencia. Nunca se sale de una de sus películas de la misma manera en la que se entra. Su cine revela un mundo único de miradas penetrantes, cuerpos dolientes y silencios angustiosos. Para el crítico Kent Jones: «La precisa coordinación de cada elemento del arte - cámara, sonido, tema, narrativa, movimiento, color, acción humana- para que funcione con una perfecta claridad rítmica». El misterioso talento que Bresson tenía para espaciar los objetos en el cuadro, generar una intrigante armonía entre ellos, combinados con un uso esquivo del sonido que imprime a sus escenas infinitas resonancias.

Recursos

Sus imágenes son justas, precisas en su balance entre los objetos observados y su representación. Bresson filmaba sólo lo que había, nada más. Confesaba que la pintura le había enseñado que no se deben hacer imágenes bellas, sino imágenes necesarias. Para

Bresson, el cine no debía depender de recursos trasplantados. El uso de actores era «un recurso teatral» y por eso prefería que sus protagonistas fueran desconocidos a los que hacía hablar en el tono más parco imaginable (sus «modelos»). También despreció lo que llamó «trucos de novelista» como las explicaciones psicoanalíticas y las convenciones argumentales.

Religiosidad

La obra de Bresson es una de las más profundamente religiosas que ha dado el cine, sólo comparable a la de Tarkovsky o Dreyer. Se trata de una religiosidad muy espiritual que le suscita una forma de hacer cine casi esencial, extremadamente sobria, discretamente ascética. En *Un condenado a muerte se escapa* Bresson nos sorprende con su magistral tratamiento de la redención y la gracia, los grandes temas de su filmografía. No olvidemos que este director perteneció a una tradición jansenista que le hace especialmente sensible a cualquier reflexión sobre la Gracia.

En una sociedad cada vez más virtual, frente a un cine como el actual en que priman las fuertes pero epidérmicas impresiones de los efectos especiales, es imprescindible recuperar la sencillez de la mirada y de la razón, sencillez que en la historia del séptimo arte tiene un nombre: Robert Bresson.



Diario de un cura de aldea (1950)

"Una película es un paso adelante hacia lo desconocido"

Conversación con Robert Bresson en el IDHEC de París.

Lo que debe ser el cine

Me gustaría que fuesen ustedes mismos quienes comenzaran a hablar, o más bien, me gustaría empezar haciéndoles una pregunta: ¿Desde que van cine -yo ya no voy, no es lo mismo- entre las películas que han visto, algunas realmente los dejaron satisfechos?

Entre todas las películas que he visto, algunas realmente me dejaron satisfecho, pero por partes; algunas secuencias, por la idea de lo que podría hacerse en cine.

¡Bueno! Usted está en contra de lo que se hace. ¡Y eso espero, además!

Estamos en contra... Lo que uno sueña, ése es el problema: ¿el cine es una secuencia de una película que nos permite entrever lo que debe ser el cine, lo que éste podría ser?

El cine que se ve hasta ahora no es cine sino, y sin excepción, teatro fotografiado, cuyo medio de expresión es el medio de expresión teatral, es decir el de los actores, con una mímica, unos gestos. El cine, si quiere ser cine, debería abolir completamente toda expresión teatral, incluso la expresión de los actores. A partir del momento en que la expresión es teatral, ya no hay expresión cinematográfica. Las imágenes tienen que tener una calidad, una neutralidad indispensable para que haya un intercambio entre las imágenes. Porque una película no está hecha de imágenes sino de relaciones, de nexos entre las imágenes, de la misma manera que un color no vale nada por sí mismo: su valor radica en el contacto que tiene con otro color. Si un actor se pone en el papel de actor, como lo hace en el teatro, es decir, intenta expresarse por medio de gestos -lo cual es falso además, como siempre- uno ya no puede hacer nada con la imagen. Esa



"Una película no está hecha de imágenes sino de relaciones, de nexos entre las imágenes, de la misma manera que un color no vale nada por sí mismo: su valor radica en el contacto que tiene con otro color."

es entonces mi idea, mi sentimiento más bien, porque creo que primero hay que sentir y después reflexionar. Un ser debe revelarse poco a poco, pero nunca revelarse de una buena vez. Entonces, el aparato de cine, la cámara, es un instrumento extraordinario para cosas que uno no podría ver en ese momento al ojo desnudo.

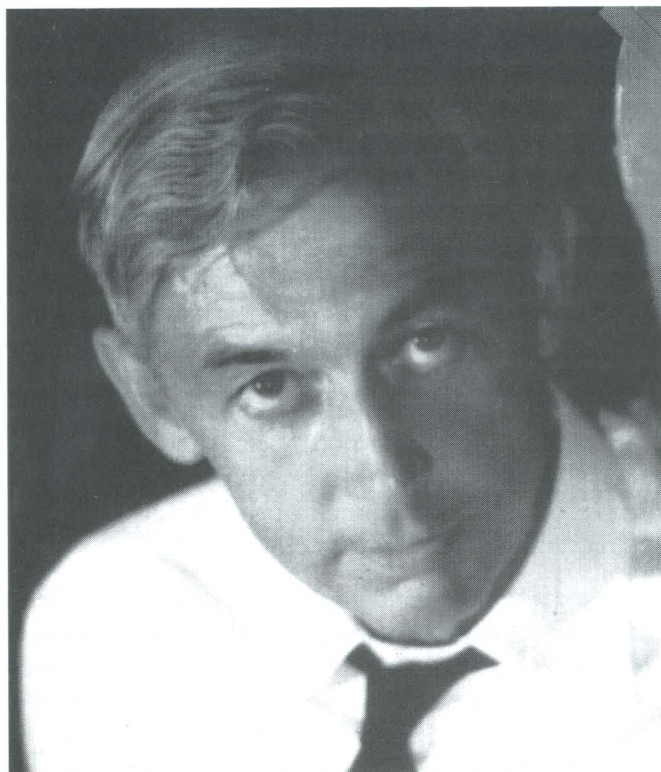
Hoy en día caímos en una trampa, que cada vez se cierra más, hay una rutina que hace que ahora, en el fondo, el cine funcione por grupos, como grupos de teatro internacionales. Uno tiene una lista de veinte a treinta actores que se repiten, se divierte con ellos haciendo teatro y fotografiándolos, eso es lo que sucede en todos los países.

El cine es un medio para el descubrimiento. Uno debe dar la impresión de que una película es un paso adelante

hacia lo desconocido. Allí, no hay error. Con actores o actrices conocidos, o *vedettes*, uno va hacia lo conocido. Uno sabe exactamente cuál va a ser la reacción de ellos en determinado momento; esto no revela nada de la persona humana.

Las películas que se hacen actualmente con actores serán documentales, de actores para dentro de cien años. Se dirá: miren cómo era Michele

Morgan en 1955, y eso es todo lo que se verá. Porque, seguramente usted ya se habrá dado cuenta: las películas pasan de moda con una horrible rapidez, y pasan de moda casi siempre por la actuación. Y la solución no es aplanar la voz o suprimir casi todos los gestos, lo que es aún peor. Esto tiene que ser hecho de otra manera: así la cámara le da a uno la posibilidad de descubrir en el rostro humano muchas cosas que nadie antes habría podido sospechar. Primero que todo, hay que enseñarle al actor a desaprender, lo que es terriblemente difícil. Luego, hay que hacer



«La vida de la película antes que la vida de los personajes...»

ejercicios para que el actor aprenda primero a no conocerse, cosa que también es muy difícil si ya se conoce; se necesita que el intérprete sea absolutamente ignorante de sí mismo, y que tenga ese encanto que las personas ya tienen en su propia vida, ese encanto en el verdadero sentido de la palabra, es decir, esa fuerza del encanto.

Si verdaderamente el cine es un medio para expresarse, un arte, no lo será sino en la medida en que reniegue de todas las demás artes. Ahora bien, en este momento, no los está apartando; hay un arte que atrae que es el arte dramático: ¡ya no es cine, es teatro fotografiado!

Si nadie ha intentado hacer otra cosa es, sin duda alguna, porque no se trata de pensarlo sino de sentirlo. Para mí, no se trata de un sistema, sino de un descubrimiento que hice la primera vez cuando me encontré frente a unos actores que eran actores; desde el primer instante, me dije: *¡No voy a poder hacer mi película si esto sigue así!* Entonces los aplané como se aplanan con una plancha, y lo comprimí todo.

Una manera de evitar esta trampa es tomar personas en la vida de todos los días. Lo malo es que, y allí está lo tremendamente difícil, hay que luchar mucho, hay que hacerlos trabajar dos o tres meses y lograr que lleguen a una mecánica. La mecánica consiste en llegar a lo verdadero por la vía de lo equivocado, mientras que ahora se llega a lo falso por lo que se llama verdadero, lo cual no es verdad, ¡además! Ahora bien, lo que me preocupa en todas las películas, es la falsedad. ¡Yo sé que al público le gusta lo

que es falso! Pero cuando uno le entrega la verdad, queda asombrado ante ella. Pero se precipita hacia lo falso de todas maneras. No hay que oírse hablar, sino más bien atrapar el pensamiento con palabras poco a poco. Claro está que hay que aprenderse un texto, es una mecánica. Si yo le hablo de esto es porque estoy seguro de que el cine está yendo por mal camino, ya no puedo encontrarme en una sala de cine, frente a una pantalla, ver a unos actores actuando. Que actúen bien o mal, es una convención del teatro.

Lo que también preocupa en las películas que se ven, es la incoherencia. Se actúa en tonos diferentes, como con instrumentos musicales que nunca están afinados... De pronto, uno se da cuenta que sí estaban afinados. En ese momento, uno se sorprende pero sólo estaba frente a un teatro fotografiado. Para que haya arte, tiene que haber transformación. Un cuadro no es lo que se ve, sino lo que será visto. En literatura, son las palabras las que se transforman de un momento para otro. Son las mismas palabras que otra persona podría emplear; puestas de otra manera, de pronto, son otra cosa. Cuanto más se simplifica voluntariamente la actuación, peor es; prefiero entonces ver a alguien que se lanza y que actúa tanto como puede.

Cuando me encuentro frente a un intérprete, en la medida en que aumenta su fuerza de expresión, la mía disminuye. Pues lo que me importa es expresarme y no que él se exprese. Para mí el actor de cine ideal es la persona que no expresa nada. Hay que descubrir en la vida de la persona, no el rostro ni el pelo rubio que uno busca, sino la semblanza moral de la persona, y hacerla trabajar mecánicamente con el fin de que logre, sin darse cuenta, no hablar o hablar más, por ejemplo.

El intérprete y el papel

¿Usted no estará pidiendo, en suma, que su futuro actor, profesional o no, medite profundamente su papel de acuerdo con la historia suya para que muy naturalmente exprese como sin saberlo?

No, porque es él mismo. Soy yo el que sé si él posee esa semblanza moral. A partir de ese momento, él tiene que ignorarse completamente y si habla, justamente, tiene que tener una mecánica, como la gente que hace escalas musicales. Al cabo de tres meses, llegará a una melodía, sin darse cuenta de que los dedos funcionan; es exactamente así.

Para empezar, usted pide una semblanza moral, pero se trata también de que el actor sienta el papel, o digamos entonces, la acción.

No, yo les pido que no sientan nada, y sobretodo que no sientan el papel. Porque sentir el papel, es teatro; y he visto cursos en los que se dice: *«Si, hay allí un pequeño movimiento de celos por encima, entonces, ¡expresé los celos!»*

Todo lo contrario; todo lo que está en la persona que yo escoja debe revelarse absolutamente sin que nos quepa la menor duda a ninguno de los dos, lo cual es bastante sutil. Para mí es muy sencillo. Yo no lo hice por sistema sino porque no podía hacerlo de otra manera, de lo contrario me negaría a expresarme por medio del cine. Algunos toman una historia cualquiera, un actor cualquiera y los hacen trabajar. A grandes rasgos, eso es una puesta en escena, y eso es lo que hay que evitar. No hay que hacer puesta en escena, es decir, no hay que hacer ingeniería. Hay que ser poeta, cuando se puede...

¿Usted piensa que el cine es el arte más apropiado para expresar ese carácter directo?

Si, y debe haber un constante paso adelante hacia lo desconocido, una revelación. Usted conoce la palabra de Valéry quien, cuando iba a trabajar, no decía: *«Voy a trabajar»*, sino: *«Voy a prepararme unas sorpresas»*. ¡Qué bonito, no! Hay que prepararse sorpresas, pero no hay que prepararse sorpresas con un actor que llega a hacerle a uno un numerito de teatro. Prepararse sorpresas porque ni siquiera él mismo se da cuenta de lo que le está revelando a uno. Yo creo que el cine es un medio de investigación.

Voy a tomar un ejemplo. Usted se da cuenta por ejemplo, que Claude Laydu interpreta al cura de Ambricourt en *Diario de un cura del campo* es de una riqueza de expresión distinta, de una variedad diferente de los actores. No le cabría la menor duda, y a mí tampoco. Desgraciadamente, lo siento mucho por haberme lanzado en semejante tema porque no sé explicarlo. Hablé de esto porque creo que está allí la gran trampa de este momento. No se puede ya trabajar, uno se ve obligado a adoptar métodos. Algunos sindicatos protestaron porque no se les da trabajo a actores profesionales. Ya no somos libres. Pronto no podremos ya trabajar. Ustedes tienen que luchar contra esa especie de parálisis que invade al cine. No hay ninguna libertad, ya no se puede hacer nada. Un productor, no todos por fortuna, le dice a uno: *«Usted quiere hacer esta película, ¡con mucho gusto! Me encantaría hacerla con usted. ¡Sin actor, bueno, sin actor, sin vedette!»*. Hablamos y al cabo de tres palabras, el productor declara: *«¡Ah, pero la película va a costar 200 millones, tiene que haber necesariamente una vedette!»* Entonces hablamos en vano...

Si entiendo bien, ¿usted busca en lo real a alguien que encarne el personaje de su historia?

¡Exactamente!

Tomemos un ejemplo. Usted decide hacer Daniel Gélín, un héroe de la guerra. ¿Podrá Daniel Gélín interpretar a un héroe?

No lo conozco, sin embargo pienso que su rostro, que alguna vez alcancé a ver, no es para nada un rostro heroico, o más bien no tiene la marca del heroísmo, porque los

rostros de los héroes no resultan generalmente con nada, pero revelan poco a poco cosas sorprendentes, y es exactamente todo lo contrario de lo que uno pensaba. Lo que me gustaría, es que usted esté en contra de algo. Si usted no está contra los actores... ¡Esté por lo menos en contra de otra cosa! ¿Usted está contra qué, entonces? ¿Qué quiere hacer? ¿Acaso quiere continuar con lo que hicieron sus mayores y películas con *vedettes*, actores, historias escritas por guionistas?... Yo creo que hay que quebrar todo lo que se ha hecho pero lo más pronto posible, y creo que en Francia podríamos hacerlo. Infortunadamente, por su lado, los exhibidores cierran aún más la trampa, y uno se deja atrapar.

Pero creo sinceramente que uno si se puede expresar gracias al cine, con un medio que es absolutamente nuevo, que no es ni la novela, ni siquiera la pintura, ni tampoco la escultura, algo totalmente nuevo y completamente contrario a todo lo que imaginamos. Quiero decir: uno va a ver una película y uno dice que la fotografía es muy bella, bueno. No debe haber allí una fotografía bella. Uno dice... en fin, todo al revés de lo que uno piensa. O también *«¡Qué poética es esta película! Generalmente, ¡las imágenes son poéticas!»* Pero las imágenes no pueden ser poéticas porque la poesía nace de los lazos, de las relaciones, no de una imagen. Lo mismo que en la literatura, la poesía no nace de una palabra, sino de los nexos entre las palabras.

¿Podría usted darnos algunos ejemplos de logros en relación con su punto de vista?

¡Claro que no, no conozco ninguno! Yo admiro a Chaplin como actor, como creador mismo, y algunas de sus películas tenían una bella composición, a pesar de que la composición de sus películas nunca es excelente, pero él hace teatro fotografiado, *music-hall* fotografiado. Es genial, pero es *music-hall*, no es cine. Y siento un gran placer cuando voy a verlo, se lo digo sinceramente.

El estado del alma

Usted hablaba de una investigación. Es la investigación de un estado del alma que usted revela a través del físico del personaje...

Si, pero creo que necesitaría una hora para responder semejante pregunta. Hay, al mismo tiempo, lo que uno recibe de su intérprete y lo que uno le da a él. Mientras que entre un actor y lo que se llama un director, no hay ningún intercambio, nada. Cuando uno dice que un actor crea en teatro, se puede decir lo mismo en cine, y entonces estoy completamente de acuerdo con poner su nombre en letras enormes y el nombre del director en pequeñas, e incluso no ponerlo del todo. Porque es bien poca cosa una puesta en escena: no es nada. ¡Una puesta en escena no es un arte!

¿Cómo puede usted ir más allá?

¡Ah, ese es el misterio! ¿Por qué un pintor que pinta lo mismo que otro sale de pronto con algo extraordinario en su cuadro? ¿Por qué el otro no sale con nada? Yo no puedo contestar la pregunta... ¡No hay una técnica! No creo ni un segundo en la técnica: la técnica es un falso tesoro que se cerca con alambre de púas. No hay técnica, nunca aprendí la técnica, yo no sé qué es eso.

Usted cree que un director debe ser un poeta...

Eso es lo que son todas las personas que crean alguna cosa, es un don y es inexplicable. Me parece mejor no hablar mucho de eso. Porque es inexplicable, ¡pero no es haciendo puesta en escena, como se dice, que uno va a crear algo!

¿Podría usted decirme en qué medida la película *Diario de un cura del campo* le dio satisfacción?

¡Ay, No! ¡Ninguna satisfacción! En fin... me da por momentos una pequeña satisfacción. Si, hay momentos felices, y justamente en esos momentos felices es cuando uno puede reflexionar. Son generalmente el resultado de un gran empeño que pongo en alcanzar algo, y de una correspondencia que aparece en el momento justo, en todo el equipo y en el operador al mismo tiempo. Una especie de milagro ocurre y uno tuvo que ponerle todo el empeño a ese milagro, y también una correspondencia con el intérprete que es extraordinaria. Por esta razón es que uno llega a hacer una infinidad de tomas para lograr una sola que sea un milagro. Pero este milagro es muy difícil de desentrañar porque se parece mucho a lo que no es un milagro y que está ahí no más.

Usted nos puede decir qué pasaje por ejemplo...

¡No! ¡No puedo decírselo y además quién soy yo!... pero si usted siente, yendo a ver la película donde algo sucede, ¡pues bien! Ahí está...

Plasmar las emociones

Usted piensa, en fin de cuentas, que se necesita una preparación tan larga a través de la historia para este arte como para las demás artes.

En el buen sentido es que hay que cultivar el espíritu. No se trata de acumular cosas sino preparar un terreno adecuado para recibir cualquier cosa, tener un oído muy agudo, eso es lo que importa en cine. Cuando aparece un diálogo falso y que no se oye, hay que afinarlo. Y la música, por ejemplo, ¡es tan importante! ¡El cine, ciertamente, se parece más a la música que a la pintura! Yo decía que no hay técnica y no es aquí obviamente donde hay que decirlo. ¡Claro, uno tiene que conocer su instrumento y conocerlo a fondo... Pero eso no es la técnica, quiero decir que un pintor sabe por qué puede pintar con un pincel y

no con otro, porque ha trabajado bastante tiempo con sus pinceles, sabe exactamente lo que quiere hacer, qué tela quiere, por qué esta textura y no la otra!

¡Pero sabe, generalmente esto no es lo que se denomina «los técnicos en el cine»! ¡La técnica es algo que no existe!

Si entiendo bien, usted piensa que el cine puede ser un verdadero medio de investigación filosófica, o psicológica...

Filosófica, no sé, psicológica sí, con toda seguridad. Y es justamente algo que la novela no puede hacer, porque uno se lleva sus sorpresas, ¿no es verdad? Uno hace a la vez una síntesis y un análisis porque el intérprete, de repente, le revela a uno cosas.

Pero es muy complicado, no se le puede dejar hacer lo que él quiera, hay que proporcionarle marcos, no puede salirse de esos marcos. No puede hacerlo, además, porque es tomado como un personaje neutro al comienzo, una mecánica, que de pronto revela cosas. El virtuoso plasma su emoción en la música, es decir, pase lo que pase, sabe de antemano que hará un movimiento rápido en ese momento, y un movimiento *pianissimo* en otro, un *crescendo*, o un *decrecendo*, mientras que los grandes pianistas que no se dicen virtuosos son absolutamente mecánicos al comienzo, y dejan llegar la emoción mediante una mecánica rigurosa. Lo que yo busco es esa mecánica rigurosa y es de esta mecánica rigurosa de la cual sale algo, pero no se trata de querer de antemano plasmar la emoción sobre algo y deformarlo completamente.

La semejanza moral

Hay algo que no entiendo muy bien, porque por un lado usted parece sostener lo que decía Max Ernst: «Asisto como espectador a mis obras, a la creación de mis obras», y por otro lado, tiene un concepto bastante nietzscheano del realizador que actúa sobre sus actores por la voluntad... ¿Cómo concilia ambas cosas?

¡Eso es lo apasionante! Para mí, ese es el problema capital, usted empieza por una búsqueda y trata de encontrar la semejanza moral. Luego hace de esta persona una especie de mecánica. Nunca hago actuar a las personas que intento hacer trabajar en la vida, las hago leer y busco un tono que suprima totalmente el tono, todos los tonos, lo que es mucho más verdadero; además si uno habla con una idea en mente, no hay ningún tono en lo que uno dice, es lo más rápido posible, no hay nexo, puede ser más o menos claro! El tono que es completamente plano es más expresivo que aquél que cree ponerle expresión y que en el fondo mata la expresión. Llego al momento en que tengo que trabajar con personas a las que freno inmediatamente tratan de darle un tono. Yo aplano, hasta el punto que mis imágenes parezcan llanas y sin brillo, pero apenas se pone otra imagen al lado, éstas toman vida inmediatamente. Tiene que haber transformación y es la única ma-

nera de que el cine sea un arte. ¡Así es! No puedo decirle más. Es algo que debe sentirse.

En cuanto a los actores, usted debe sin embargo considerar cosas, usted ha previsto algo y ahí aparece un aspecto técnico, y además, está el estilo de su actor que no actúa en una escena de teatro. Eso no depende totalmente de usted...

Cuando me dicen: «¡Usted reduce sus actores a nada!», yo digo: «¡Me es absolutamente indiferente!», porque no se trata de representar la vida de una persona. Es la vida de la película antes que la vida de los personajes: si su película no tiene vida propia, los personajes tampoco la tendrán, para nada.

La vida de una novela no depende de la vida de sus personajes. ¡Cuando Balzac quiere darles demasiada vida a sus personajes, su novela decae! Es exactamente lo mismo en todas las artes. Siento mucho desbaratarle a usted las ideas que tiene sobre esto. ¡Pero sabe, todo esto hay que sentirlo, y además usted lo sentirá cuando trabaje verdaderamente! ¡Usted sentirá bien lo que sucede!

Ver la historia

¿Cómo empieza usted una historia? ¿Piensa cómo será la película entera a partir del momento en que gestiona la escogencia de un tema?

Yo creo que es como todas las cosas, como todas las creaciones: ¡hay una infinidad de métodos! Tengo la impresión de ver un pequeño punto, y luego de girar alrededor, y de acercarme cada vez más. Ahora, también se puede trabajar como un novelista, pero no creo mucho en eso... Como también soy pintor a pesar de no aplicarle nada de la pintura a mi película, por el contrario, me alejo lo más que puedo de ella, ¡con seguridad que eso no es el cine! Pero compongo un poco como un pintor, es decir que hago algo aquí que siento, o tomo notas, preparo cosas y luego las reúno. Luego retomo todo desde el comienzo. Pero un novelista también puede tomar notas, escribir pasajes, ponerlos aquí o allá, y después retomar todo desde el comienzo.

En el fondo, el problema esencial es el del autor. Y estamos de acuerdo en no aceptar que existan por un lado, los guionistas y por el otro, los directores.

¿Cómo es posible que salga algo de tres personas hablando alrededor de una mesa? Y si se le agrega una cuarta persona, el director, ya ve cuál es el resultado: ¡ya no queda nada!

¿Pero cuáles son los conocimientos que usted cree útiles con miras a crear un proyecto artístico?

Hay que situarse frente a una hoja en blanco, o un lienzo, con la responsabilidad sobre los hombros. Lo grave en el cine, es que se empieza a trabajar en equipo, y una de las

características del trabajo en equipo es no asumir ninguna responsabilidad, no saber qué es la propia creación, sin contar con nadie más.

Pero en lugar de, simplemente, como usted dice, de aplanar a sus actores, lo que es evidentemente una forma de volverlos maleables y expresivos a su manera, ¿no trata usted también de aplanar al camarógrafo o al ingeniero de sonido?

¡No, de ninguna manera!

O por el contrario, les explica lo que usted quiere, trata de hacerles sentir lo que usted quiere obtener...

Es necesario que la herramienta, la herramienta cámara y la herramienta micrófono, sean muy refinados, ¡lo más refinados posible! Yo los dejo que hagan lo que quieran, después de hablar mucho con ellos y de hacer ensayos para llegar a la fotografía que yo quería o al sonido que yo quería!

¿Usted piensa entonces que para ser eficaz, no solamente en la obra que se va a producir, sino también para el concurso que ésta supone, se deben conocer todas esas artes hermanas a las cuales se acude!

No solamente conocerlas, sino también practicarlas, porque no se conoce bien sino lo que uno hace, se aprende haciendo, no mirando hacer. Hay que poder pintar aun cuando uno pinte mal. Ir con frecuencia a conciertos y tratar de comprender la música. En fin, practicar al menos un arte. Porque es allí donde uno se vuelve responsable con respecto a una obra. Y si no, ¿qué otra posición se toma en cine?



Robert Bresson y Nadine Nortier durante el rodaje de *Mouchette* (1967).

¿Está usted seguro de que esta manera creadora de planear la obra cinematográfica encuentra necesariamente eco en el público? Sin embargo, usted necesita del público, usted no escribe para usted. ¿Cómo se las arregla usted con esta realidad?

Cuando le preguntaban a Valéry: «¿Por qué escribe usted?», él respondía: «¿Por debilidad!»

Sí, porque él escribía para él y para el público. Pero una película debe vivir.

Retomo lo que le decía antes sobre lo falso. Lo falso es muy buscado en este momento, pero si usted da algo verdadero, algo sentido, entonces envuelve terriblemente. Yo no creo de ninguna manera que el público sea bajo. El público es maravilloso, es capaz de sentir cualquier cosa, de lo bajo hasta lo alto de la escala, se trata de agarrarlo.

Lo real y lo verdadero

Resumiendo, usted quiere evitar la literatura en el mal sentido de la palabra, la literatura cinematográfica. ¿Pero para abordar temas psicológicos, o cualquier otro tema?

El tema, sabe... En este momento me atrae entrar en la profundidad de un rostro, pero se puede concebir el cine por otro camino. Usted hablaba de lo verdadero, pero lo verdadero no es tampoco la realidad. Lo real y la verdad son dos cosas diferentes.

Existe esta historia admirable que cuenta Goethe: va a visitar a un amigo que tiene un grabado espléndido de Rembrandt. Al amigo le encanta ese grabado, lo acaba de comprar relativamente barato, está feliz de tenerlo. Y Goethe le dice: «¿Pero por qué le gusta tanto?» El amigo responde: «Porque hay un rebaño de ovejas en ese rayo de sol, ¡es admirable!» Y entonces Goethe agrega: «¡No, en absoluto!, lo admirable es que el rayo de sol va en contravía». La sombra de las ovejas iba hacia el sol y el amigo no se había dado cuenta. Es para decirle que hay una diferencia entre la verdad y la realidad, y esta diferencia es válida para las artes.

La inspiración

Puedo preguntarle, cuando realiza obras, ¿usted opera en un primer tiempo experimentando, para decirlo de algún modo, lo que usted va a hacer? O más bien, ¿espera, en el momento dado, una especie de descubrimiento favorable que pueda, en un momento privilegiado, organizarse en la escena en torno al tema?

¡No! Ese es el sistema italiano. No hay que pasar el tiempo haciendo las cosas así, porque sale muy caro. ¿Usted quiere hablar de la inspiración mientras se filma?

¿Usted organiza entonces todo, todo está listo, escrito como un libro?

No es que no crea en la inspiración, pero entonces hay

que tener la inspiración de un escritor que se prepara durante un año y luego se sumerge en su trabajo sin parar, día y noche, hasta terminarlo; que aunque no se sienta en plena forma, se obligue a trabajar. Así es como hay que hacer películas, pero uno tiene que sentirse en una suerte de estado de gracia. Cuando un director dice, una vez que está escrito: «mi desglose está listo, contrato a este actor, y se acabó», ¡no es cierto! ¡Entonces no hay nada en la pantalla! Y caemos en la artesanía, es decir, se ejecuta algo de acuerdo a un plano. Cada vez creo más en la inspiración, en la inspiración y en la improvisación sobre algo muy sólido, como un escritor que se habría puesto a hacer cuadros, pero que retoma su pluma y vuelve a escribirlo todo. Yo creo que todos los días es bueno retomar una nueva distancia respecto de lo que uno ha hecho durante el día. Para darse gusto, hay que trabajar con placer.

El método

En cuanto a la interpretación, suponga por ejemplo que quisiera filmar la vida de un santo. Usted buscaría en su entorno a un personaje que fuera el sosías moral involuntario y aparente de este santo y lo escrutaría con una cámara. Esperaría a que se diera el momento de la correspondencia milagrosa en que todo sea exactamente como usted lo quería.

Uno escoge a alguien y mecánicamente, lo hace trabajar. Luego la mecánica le impondrá ser un santo. La emoción debe nacer de las palabras, es decir, si el texto es largo, bello y apretado, la emoción debe nacer de la mecánica de esas palabras. Esas palabras, cuando pasan por sus labios, lo hacen vibrar como los dedos hacen vibrar unas cuerdas de un instrumento. No hay que decirse: «Yo soy tal persona en tal papel», y «¡Ay! Cómo me conmueve hacer esto». Es una emoción falsa, la emoción debe nacer sin que uno se de cuenta; esto está más cerca, en este aspecto, de la música y de un ejecutante. En música, uno es a la vez el instrumento y el instrumentista.



Robert Bresson Durante la filmación de *Un condenado a muerte se escapa* (1956)

Este largo trabajo que usted hace de antemano preparando su película, no le impone a usted acaso una imagen frente a la cual la realidad...

Sí, es necesario ver toda la película

desarrollarse, no solamente en la imagen sino también en los ritmos y en las voces. Si el intérprete no dice el texto como debe decirlo, yo le doy el tono, como un violín se afina con un piano.

¿Cómo hace usted para lograr esa simpatía con el actor?

¡Yo trabajo con él antes! Le doy el tono del texto, no solamente el tono, sino la rapidez también, el ritmo: el *Ta ta ta...* Se lo doy hasta que lo haga: lo logra fácilmente o lo logra con dificultad, eso es todo.

Usted no busca lograrlo sino a nivel del lenguaje. A nivel del rostro, usted le pide una neutralidad total...

Total.

Guiones

Me gustaría que nos hablara de los guiones. Nos presentan películas, la mayor parte del tiempo, con historias que tienen un comienzo y un final que se recogen entre sí.

Me parece que estamos precisamente demasiado limitados a cierto género de películas. En la literatura, está el relato, el cuento, la novela corta, la novela, y ninguno de estos géneros está escrito de la misma manera. La forma cómo termina un relato no es igual a cómo termina una novela. Además, me pareció muy interesante la idea que tuvieron los italianos de hacer películas cortas. La duración es un concepto idiota, decir que una película se desarrolla en una hora y media es un absurdo, y ahora me di cuenta por mí mismo que si una película dura dos horas, ¡pues bien! ¡Se corta, en cualquier parte! Hay genios que cogen una tijeras y cortan; saben mucho mejor que uno qué hay que hacer, mientras que uno, durante seis meses, se las ingenió para poner exactamente lo que debía, ni una imagen más. ¡Ellos saben muy bien que sí se puede cortar, arguyendo que así se mejora la película!

No sé qué decirle de los guionistas. Sería bueno llegar a hacer lo que uno quiere, desde el momento en que el cine sea verdaderamente un medio de expresión, que uno sienta que la gente que hace películas se expresa - que no es el caso actualmente. Entonces uno verá a cualquier Fulano expresarse. ¡Hoy en día, uno va a ver *vedettes* en tal o cual cosa escrita por otro! Todo se codifica, todo se paraliza, todo se cristaliza en algo falso de lo cual no podremos salir en bastante tiempo. ¡Ya está hecho además! ¡A ustedes les toca romper con todo!

Los planos

¿Qué es lo que lo lleva a usted a cambiar de plano?

La intuición: es inexplicable, entre otras cosas. Yo no sé si ha notado en algunas películas, la cámara está situada donde no debe estarlo; uno siente exactamente qué sucede, pero el plano que uno espera no llega. Siempre llega en contravía. Hay una suerte de intuición; como un pin-

tor, si le parece, que da una pincelada en algún lugar del cuadro y sería incapaz de decirle a usted por qué puso su pincel en ese lugar. Algunas veces eso puede razonarse, pero es mucho más una cuestión de intuición, lo mismo que la duración del plano, y es allí justamente donde se requiere de improvisación, hay que sentir, no hay que dar explicaciones, lo menos posible, sino sentir desde que se escribe y entonces uno puede modificar cosas trabajando en la escena, o en fin, en el lugar donde uno trabaja: ¡es únicamente intuición!

Usted va a filmar un plano que es bastante importante. ¿Se lo hace comprender a los actores? En el cine, se trabaja de acuerdo a un desglose preciso; si usted «redujo» a su actor, tiene forzosamente que devolverle, en treinta segundos, esta impresión de vida...

¡No, por el contrario, lo hago morir, lo mato, sí! Le digo: «Póngase ahí, mire para allá, ponga el mentón ahí»... Estoy exagerando un poco, pero es verdad. Nunca hay que decir: «¡Cuidado, alguien que está detrás de la puerta la va a abrir y lo va a matar!» En ese momento, ya nada es posible, ¡suceden cosas totalmente falsas! Yo no creo que el cine sea hecho para los paroxismos, la furia. Es falso, o entonces, si uno quiere manifestar furia, yo creo perfectamente posible componer un grito de furia con el oído y grabarlo. Si usted quiere que alguien monte en cólera, escóndalo en la sombra, pero no lo haga encolerizarse. No hay que tomar sino las cosas en las cuales el ser humano se revela discretamente. Se necesita discreción como en todas las artes, mientras que el cine actual está lejos de toda discreción. No se puede trabajar sin discreción.

¿Qué piensa usted, en este aspecto, del cine japonés?

Voy muy poco al cine. Vi *Las puertas del infierno*: ¡la historia me pareció execrable y la actuación execrable! Pero de vez en cuando, hubo tres o cuatro imágenes en color que me gustaron y que me hicieron pensar que pronto se podrá hacer películas en color con mucha suerte... No me gustó *Rashomon*, me gustó la idea del guión, pero tengo la impresión de que fue realizada precisamente sin pudor ni discreción. Ese es teatro fotografiado... ahora, usted es absolutamente libre de pensar y de sentir otra cosa, pero creo que se trata justamente de no aprender esta famosa técnica, y que se digan precisamente: «¡No me meteré en ningún sistema a priori, yo trabajo y además voy a sentir mi trabajo!» Yo mismo no tengo ningún sistema a priori todo esto sucedió sin darme cuenta, no me metí en ningún sistema de antemano, llegó así porque sentí que no me podía expresar, que si sucedían otras cosas, yo no me podía expresar...

Traducción de Margarita Contreras

Conversación con alumnos del Institut de Hautes Études Cinématographiques, IDHEC, grabada en diciembre de 1955.

Notas sobre el cinematógrafo

Selección de aforismos de Robert Bresson

El cine sonoro ha inventado el silencio.

*

Silencio absoluto y silencio obtenido por el *pianissimo* de los ruidos.

*

Formas que parecen ideas. Considerarlas verdaderas ideas.

*

Que los sentimientos causen acontecimientos. No a la inversa

*

Encargado de la puesta en escena, o director. No se trata de dirigir a alguien, sino de dirigirse a uno mismo.

*

El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimiento y con sonidos.

*

DOS MUERTES TRES NACIMIENTOS: Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua.

*

No filmar para ilustrar una tesis o para mostrar a hombres y mujeres limitados a su aspecto externo, sino para descubrir.

*

Lamarás bella una película que te dé una idea elevada del cinematógrafo.

*

La imagen no tiene valor absoluto. Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder sólo al uso que tú le asignes.

*

Nueve décimos de nuestros movimientos obedecen a la costumbre y al automatismo. Subordinarlos a la voluntad y al pensamiento es antinatural.

*

No corras tras la poesía. Ella sólo penetra por las juntas (elipsis).

*

Las ideas esconderlas, pero de manera que se las encuentre. La más importante será la más oculta.

*

No filmar para ilustrar una tesis, para mostrar hombres o mujeres limitados a su aspecto externo, sino para descubrir la materia de la que están hechos. Alcanzar ese corazón que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia.

*

SEMEJANZA, DIFERENCIA: Aumentar la semejanza para conseguir más diferencia. La uniformidad y la unidad de la vida ponen en evidencia la naturaleza y el carácter de los soldados. En formación, la inmovilidad de todos hace resaltar los rasgos particulares de cada uno.

*

LO REAL: Lo real llegado a la mente ya no es real. Nuestro ojo demasiado pensante, demasiado inteligente. Dos clases de realidad: 1o. Lo real en bruto registrado al cual por la cámara; 2o. lo que llamamos real y que vemos deformado por nuestra memoria y por falsos cálculos.

*

Problema. Hacer ver lo que ves, por intermedio de una máquina que no lo ve como tú lo oyes. (Y hacer oír lo que oyes por intermedio de una máquina que no lo oye como tú.)

*

Lo verdadero es inimitable, lo falso intransformable.

*

Quieren encontrar la solución allí donde todo es enigma.

*

Conmover no con imágenes conmovedoras, sino con relaciones entre imágenes que las vuelven a la vez vívidas y emocionantes.

*

Películas lentas donde todo el mundo galopa y gesticula; películas rápidas donde casi nada se mueve.

*

Nada de bellas imágenes, sino imágenes necesarias.

*

Filmación. Angustia de no dejar escapar nada de lo que sólo entreveo, de lo que tal vez aún no veo y que no podré ver sino mas tarde.

*

Tu película no está hecha para pasear los ojos, sino para penetrar en ella, y ser absorbido por entero.

*

Expresión por compresión. Poner en una imagen lo que a un literato le demoraría diez páginas.

*

Para un actor la cámara es el ojo del público.

*

Películas de cinematógrafo: emocionales, no representativas.

*

Provocar lo inesperado. Esperarlo.

*

Con lo neto y lo preciso, forzarás la atención de los desatentos de ojo y oído.

*

Tu público no es el público de los libros, ni el de los espectáculos, ni el de las exposiciones, ni el de los conciertos. Tú no tienes que satisfacer ni el gusto literario, ni el teatral, ni el pictórico, ni el musical.

*

Filmar no es hacer algo definitivo. Es hacer los preparativos.

*

Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero.

*



Lancelot del pantano (1974)

Nuestros ojos y oídos no exigen la persona verídica sino la persona verdadera

*

Diez propiedades de un objeto según Leonardo: claridad y oscuridad, color y sustancia, forma y posición, alejamiento y acercamiento, movimiento e inmovilidad.

*

A falta de lo verdadero el público se apega a lo falso.

*

Sé preciso en la forma, no siempre en el fondo (si puedes).

*

Las cosas que reunimos por azar, ¿qué poder tienen!

*

Ser escrupuloso. Rechazar todo lo real *que no se transforme en verdadero*. (La espantosa realidad de lo falso).

*

ADIVINACIÓN, esta palabra ¿cómo no asociarla con las dos máquinas sublimes de las que me sirvo en mi trabajo? Cámara y grabadora, llevadme lejos de la inteligencia que todo lo complica.

*

ROBERT BRESSON. Notas sobre el cinematógrafo.
Traducción de Saúl Yurkiévich.
Ediciones Era. México.
Selección de Gabriel Pulecio



El proceso a Juana de Arco (1962)

1967 *Mouchette* La pérdida de la esperanza

Por Alejandro Montiel

«La verdad es concreta. » ALBERT CAMUS

Del mismo modo que la virgen María se asocia, en la iconografía occidental, a la albura de la azucena, San José es impensable sin su humilde cayado, San Pedro sin las llaves del Reino o la Magdalena sin el cofre de los ungüentos, *Mouchette* está inexorablemente unida a una tintineante vasija cilíndrica de latón, a veces vacía y a veces colmada de leche.

Mouchette (Nadine Nortier) es una adolescente mal enraizada en un villorrio de la campiña francesa, con una madre enferma, moribunda, un padre brutal, miserable e insensible, y dos hermanos, uno de los cuales es un recién nacido. Buena conocedora de la crueldad de los adultos (de la maestra de escuela, de la dueña del colmado, de la señora Matthieu), tampoco ignora el desprecio y la exclusión a que puede ser expuesta por parte de condiscípulas de su misma edad ni las groseras bromas de dos niños que acostumbran a exhibir delante de ella sus vergüenzas cuando se los tropieza por la calle. Ésta es su historia. Pero, ¿cómo nos la cuenta el film? A modo de vía crucis, Bresson nos muestra las diversas estaciones de un itinerario en el que su protagonista no alcanza el martirio, sino que, por el contrario, le lleva a perpetrar la más inapelable venganza contra la religión de sus padres y convecinos: el suicidio.

Periplo, pues, aparentemente melodramático; pero nada menos melodramático sin embargo (si por tal cosa enten-

demos representación *verosímil* y/o excesiva de las emociones), que este impresionante film de Bresson, segunda adaptación del cineasta de una novela del escritor católico George Bernanos tras la mucho más célebre *Diario de un cura rural* (1950). Pues no hay melodrama aquí, en primer lugar, a consecuencia de la radical elección de Bresson de no representar las emociones, sino de presentarlas desdramatizadas para invitar al espectador a deducirlas; y en segundo, porque, en *Mouchette*, la música extradiegética (el melo de este género audiovisual), ese instrumento idóneo para incrementar el drama, brilla por su ausencia, salvo al principio, recubriendo los títulos de crédito, y en el sobrecogedor final (ocasiones ambas en que suena el *Magnificat* de Monteverdi). En cuanto a la música diegética, hay que decir que por dos veces *Mouchette* canta una triste canción que habla de la esperanza: la primera vez, torturada por la maestra; la segunda, complacida por Arsène (Jean Claude-Gilbert) cuando éste sufre un ataque de epilepsia.

Pero seguir narrando el film así es absurdo e, incluso, puede generar malentendidos sobre lo que *Mouchette* ofrece, pues en pocas ocasiones como en ésta se hace menos justicia a una película si se la describe a partir de su argumento; un argumento que aquí entrevera la peripecia descrita de *Mouchette* con un incidente amoroso (que qui-

zás no pase de anecdótico) protagonizado por el citado Arsène (un cazador furtivo) y su adversario, digamos, natural: un guardabosques al que llaman señor Mathieu (Jean Vimenet). Ambos están interesados en obtener los favores sexuales de una camarera, Ninette.

La primera secuencia del film no focaliza a la que será su auténtica protagonista, sino que describe la simétrica complicidad y enemistad de ambos varones o, por mejor decir, habla de animales, pues, como si se quisiera prolongar la cruel y famosa escena de la cacería de *La regla del juego* (Jean Renoir, 1939), en lo que se demora la cámara bressoniana es en mostrar las aves atrapadas que intentan liberarse de las trampas que les ha tendido Arsène.

Cabe, por último y en relación al argumento destacar la repetición de secuencias significativas: por dos veces, por ejemplo, *Mouchette*, como se ha dicho, canta una canción dirigida «á vous qui n'avez plus d'espoir» (a aquél que ha perdido la esperanza); dos veces: se venga de sus compañeras de escuela arrojándoles barro parapetada en la cuneta (desde idénticos encuadres); dos veces pasa por el mismo lugar delante de los niños exhibicionistas, aunque, en la segunda ocasión, éstos no le enseñen sus órganos genitales, quizás en consideración a que la madre de la muchacha (Marie Cardinal) acaba de fallecer.

Pero el film de Bresson, repetimos, no es un film de argumento, sino un film de gestos; gestos que el espectador irá sumando hasta, quizás, como quien esto suscribe, quedar extrañamente perturbado. De la película *Mouchette* quedan en la memoria del espectador, sobre todo, esos gestos: el enternecedor desconcierto del rostro de Nadine Nortier, su deambular al acaso por el bosque, el biberón de leche fría (pues en casa no hay cerillas para calentarla) que da su hermano como si le diera el pecho, su fugaz diversión en los autos de choque de la feria trabando una curiosísima y común parodia nupcial con otro joven automovilista, la abrupta bofetada que recibe de su padre por ello; el croissant que arroja insolentemente contra el mostrador de una tienda desdeñando la fea caridad de la anfitriona, su frágil cuerpo descubierto en su escondrijo de debajo de la mesa cuando huye de la violación de un Arsène borracho, sus manos finalmente cruzadas amorosamente sobre la espalda de su violador, su mirada (que es la nuestra) a las liebres agonizantes, y así sucesivamente.

Tales gestos van cobrando un sentido progresivamente más conmovedor, de manera que las tres últimas secuencias constituyen, como consecuencia de ello, el tramo más lacerante de este film de planos paupérrimos y sin alardes, montaje que, paradójicamente o misteriosamente, y aún ofreciendo apenas una suma de accidentales o episódicas acciones, acaba por componer un todo necesario y que posee una indudable armonía y belleza.

La penúltima secuencia del film, que tiene lugar a la mañana siguiente de la muerte de la madre de *Mouchette*, la chica se entrevista con una anciana que le regala un vestido blanco para que lo luzca en el inminente funeral; y aquí, muy llamativamente en una obra que hasta entonces ha discurrido sin apenas diálogos, las palabras intercambiadas entre la anciana y la niña adquieren un carácter, digamos, decisivo: «Yo amo la muerte -dice la



Las estaciones de un itinerario en el que su protagonista no alcanza el martirio, sino que la lleva a perpetrar la más inapelable venganza: el suicidio.

vieja dama (Suzanne Huguenin). Y la comprendo muy bien. De pequeña me daba miedo. Pero ahora le hablo y me responde como un murmullo de la tierra. Y tú, *Mouchette*, ¿has pensado en la muerte? Duermes. Tu corazón duerme. Y el despertar puede ser muy doloroso».

En el contraplano, Bresson nos muestra a *Mouchette* sentada al lado de su vasija metálica. Mediante una panorámica vertical, recalca en sus botas que restriegan el suelo. *Mouchette* hace ruido con los pies y, acompasadamente, aduce con insolencia algo que parece impugnar la metáfora de la dama sobre la elocuencia de la tierra: «Escuche el murmullo de la tierra» -dice paladinamente *Mouchette*. Paradójico: el *espiritual* Bresson se muestra aquí, en este sencillo (rabioso) plano, asombrosamente concreto. O no tan paradójico: quizás ocurre, precisamente, que en esa concreción se cifra su espiritualidad. Parece decirnos: no conocemos la voz de Dios, pero si la textura de unas pobres botas o la humedad del agua de la lluvia o el ruido del viento en las ramas. Fuera como sí Bresson (y *Mouchette*) participaran de la misma metafísica exigente de uno de los heterónimos de Pessoa a quien asombra la imposibilidad de ver en un río un río y sólo un río, un río despojado de metáforas, y, como Alberto Caeiro, afirmar que «pensar es no comprender»:

«El mundo no se ha hecho para que pensemos en él (pensar es estar enfermo de los ojos),
sino para que lo miremos y estemos de acuerdo...
Yo no tengo filosofía: tengo sentidos....»

Tan concreta, tan inapelablemente física y material es esta película de Bresson, fabricada con una retórica a medio camino entre el minimalismo y el *arte pobre*, que su tendencia inexorable será, finalmente, una suerte de doloroso plano vacío.

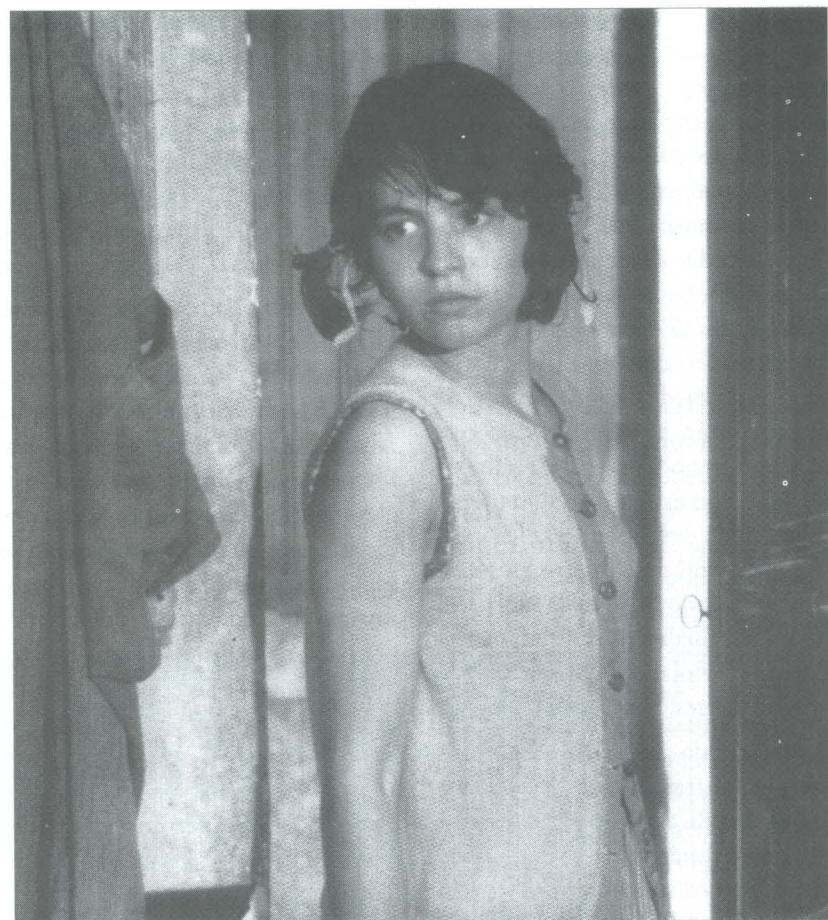


Mouchette (Nadine Nortier) es una adolescente mal enraizada en un villorrio de la campiña francesa, con una madre moribunda, un padre brutal, miserable e insensible...

«Creo que existen pocos films cuyas fotografías separadas sean más decepcionantes -escribió André Bazin sobre *Diario...*, cosa que vale también para *Mouchette*-; la ausencia frecuente de composición plástica, la expresión forzada y estática de los personajes... Y, sin embargo, tampoco deben al montaje su increíble suplemento de eficacia. (...) Con toda naturalidad, bajo la exigencia de una lógica imperiosa, en los últimos segundos la imagen se retira de la pantalla. En el punto al que ha llegado Bresson, la imagen sólo puede decir algo más desapareciendo. El espectador ha sido progresivamente conducido a esta noche de los sentidos cuya única expresión posible es la luz sobre la pantalla blanca.»

Así, la penúltima secuencia de *Mouchette* (que rima con la inicial) se refocila en el pánico y los estertores de las liebres masacradas por una partida de caza, pero la última (ya identificada nuestra mirada con la suya, nuestra desolación), nos deja, a los espectadores, a solas con *Mouchette*.

Faltan únicamente tres minutos y algunos segundos para que sobre el fondo negro de la pantalla se mantengan durante unos instantes los últimos compases de la sublime música de Monteverdi, y sólo veinte planos. Tras el largo encuadre de la agonía de la liebre (plano 1 de nuestro análisis), *Mouchette* se aproxima a la figura del animal extenuado en plano medio y mira intensamente fuera de campo (echamos de menos el sub-siguiente plano con



No es un film de argumento, sino un film de gestos que el espectador irá sumando hasta quedar extrañamente perturbado.

raccord de mirada que esperaríamos ahora como espectadores del cine clásico); y luego regresa sobre sus pasos hacia la ribera del río (plano 2). La salida de campo de la muchacha (por la izquierda del encuadre) deja por un instante el plano vacío, y la cámara se adelanta a presentar otro plano vacío: el siguiente espacio por el que transitará *Mouchette*. Inmediatamente, entra en campo (en ligero picado) por la derecha y la parte inferior del encuadre,

manteniendo un riguroso raccord de dirección (plano 3) y sincronizándose la acción con el repicar de la octava campanada (lógicamente en off, pero diegética: se ha mostrado previamente la iglesia del pueblo dotada del prescriptivo campanario) que venimos oyendo durante esa mañana en la lejanía (desde que *Mouchette* salió de casa, a quince minutos para el final del film).

Detengámonos un momento aquí, pues como ya observa acertadamente Noël Burch, la exploración del «fuera de campo» como figura cinematográfica llevada a cabo por Bresson, desde *Un condenado a muerte se escapa* (1956) o *El carterista* (1959), pudo atribuirse (erróneamente) a su pudor, «pero desde *Al azar Balthazar* (1966) y *Mouchette* sabemos que no es tan púdico como esto, y siempre hemos sabido que son las funciones plásticas lo que cuenta antes que nada para él. (3) Y aún cabría decir más: no sólo plásticas, sino que lo que cuenta para él es cargar de sentido el plano, hacerlo necesario. De ahí la paradoja (discriminada por André Bazin en *diario...* y apuntada más arriba) de que Bresson no cesa, al mostrarnos a sus personajes, «de sustraerlos a nuestra mirada», porque «no se les ha pedido a los intérpretes que reciten un texto; tampoco que lo vivan: tan solo que lo digan»; lo cual «se opone no sólo a la expresión dramática del actor, sino también a toda expresividad psicológica».

Y continúa: «Opuesto al análisis psicológico, el film resulta, como consecuencia,

no menos ajeno a las categorías dramáticas. Los acontecimientos no se organizan según una mecánica de las pasiones cuya realización satisfaría el espíritu: su sucesión es una necesidad en lo accidental, un encadenamiento de actos libres y de coincidencias. A cada instante, como a cada plano, le basta su destino y su libertad.» Probablemente pocas secuencias como la última de *Mouchette* ejemplifican mejor este originalísimo rasgo estilístico de

Bresson, mediante el cual logra que sus films se tiñan al mismo tiempo de una pasmosa evidencia de fatalidad y aleatoriedad.

La muchacha trata de probarse el albo vestido, pero éste se rasga (bulliciosamente) con una rama espinosa (plano 4); primer plano del desgarró (plano 5); ella tira de él desgarrándolo aún más (plano 6). Bresson nos muestra un plano del río próximo sincronizándolo con la novena campanada que oiremos (plano 7). Retorno a *Mouchette* que se ha puesto el vestido hecho jirones (plano 8, como 6 y como 4) y se echa a rodar por la ribera hasta salir de campo. Mediante raccord en el movimiento entra en el encuadre siguiente y queda tendida sobre la hierba (plano 9). Se escucha, en off, el motor de un tractor. Ella se levanta y saluda a alguien fuera de campo. Se muestra el camino relativamente próximo por donde transita el tractor (plano 10), pero su conductor, tras lanzar una rápida mirada a *Mouchette*, continúa su ruta. La cámara regresa a *Mouchette* (plano 11, como 9) y escuchamos la décima campanada.

En los nueve planos siguientes *Mouchette* se deja rodar por la ribera del río dos veces más. En la primera, su caída es detenida por unos arbustos a la orilla del agua. En la segunda, transita por el penúltimo plano del film (número 19 de nuestro análisis) hasta que éste queda vacío, pero inmediatamente se escucha (en off) el ruido de un cuerpo, un peso hundiéndose en el agua. Por corte (plano 20 y último) se muestra la orilla del río: advertimos su superficie sacudida por leves olas en círculos concéntricos.

Por una vez, la cámara de Bresson ha llegado tarde: muestra (como lo haría Lubistch, por ejemplo) los efectos de la acción y no la acción misma. Y no es sólo un gesto púdico, hay algo más: las sobresaltadas aguas han acogido, apenas hace un momento, a una adolescente que, jugando, rodando por la suave falda de la ribera, iba tañendo con el guiñapo de su vestido violado por el viento y con la gravedad de su cuerpo, el auténtico murmullo de la tierra. Ahora, a los espectadores, sólo les queda esa visión del agua que recupera su placidez. Y Monteverdi en el oído. Y, quizás, la trágica disyuntiva entre ver/oír o pensar, o simplemente, sobrecogerse, aunque ¿qué significa, en rigor, sobrecogerse, sino tratar de rescatarse, si uno se está ahogando, tirando del propio sombrero?

Así, el estéril saludo al indiferente tractorista, cobra ahora todo su sentido, un instante antes la vida podía haber continuado, cualquier azar podría haberla rescatado de esta eventualidad inapelable (el suicidio). Así, todo. Así, desde el principio al final. Todo lo que hemos visto (los espectadores) cobra otro sentido: pesado y distinto.

Como la palabra del moribundo, que es trivial y sagrada, cada gesto de film, cada plano, se precipita ahora con vértigo, en nuestra memoria reciente, como el líquido en un embudo.

Finalmente, uno puede padecer el espejismo de que la original escritura de Bresson ha consistido en forzar una vuelta de tuerca más sobre el realismo poético de Renoir, sobre todo si recordamos que el director de *El río*, (1950) salía al paso de la sobreinterpretación de una de sus actrices gritándole durante un ensayo: «No somos sentimentales, somos verdaderos.» Pero la verdad que transmiten los films de Renoir es a menudo agradable, ligera, incluso exultante, aunque se vea ensombrecida ocasionalmente por la amargura. Sus ríos, como el de *Partie de campagne* (1936), son lugares idóneos para el cortejo y la dicha, donde hace eclosión la *joie de vivre*. Por el contrario, la plácida y cristalina superficie del río de Bresson oculta entre sus aguas el cadáver reciente de una niña ahogada. ¿Cómo ver entonces en este río, este río? ¿Cómo no leer en sus undosas aguas el libro de las desapariciones?



Como la palabra del moribundo, que es trivial y sagrada, cada gesto de film, cada plano, se precipita con vértigo, en nuestra memoria como el líquido en un embudo.

Título original: *Mouchette*. Duración: 80 min.. Realización: Robert Bresson. Guión y diálogos: Robert Bresson. Imágenes: Ghislain Cloquet. Sonido: Séverin Frankiel, Jacque Carrère. Música: Claudio Monteverdi, Jean Winer. Decoración: Pierre Guffroy. Montaje: Raymond Lamy. Coproducción: Argos Films, Parc Film. Negro y blanco. Intérpretes: Nadine Nortier (*Mouchette*), Jean-Claude Guilbert (*Arsène*), María Cardinal (la madre), Paul Habert (el padre), Jean Vimenet (el jardinero Mathieu).

Bibliografía

BAZIN, A., ¿Qué es el cine?, Madrid, Fundamentos, 1966, ps. 201-202.
BURCH, N., *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, p. 35.
BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, ps. 290-310.

Con autorización de la revista *El Viejo Topo* de Barcelona (España).

1956 *Un condenado a muerte se escapa*

Trascendencia del cautiverio

por Floreal Peleato

El título anuncia lo que muchos guionistas y directores tratarían de ocultar hasta los minutos finales. No habrá, pues, suspense. Ya sabemos qué va a ocurrir. Bresson ignora el misterio que la trama (el suspense) se encarga de esclarecer para acercarse al misterio de un ser humano (el secreto). Tarea ardua, ya que consiste en acceder al interior de los seres manteniéndose al exterior, procurando reflejar un estado de ánimo y tal vez

acceder, palabra que se ha de emplear con sumo cuidado, al alma. No era otro el propósito de la joven monja Anne-Marie (*Los ángeles del pecado*, su primera película), recién llegada al convento que tocar al alma de Thérèse, una mujer que hallaba en el convento no sólo un refugio -la buscaba la policía- sino también la reconciliación consigo misma. Tal propósito era calificado por otras monjas, mayores edad, de orgullo. Pero otra más, matizaba: «un

alma orgullosa, pero, un alma». Alma, orgullo y enclaustración volveremos a encontrar en las siguientes películas de Bresson. De igual modo, el condenado, un miembro de la resistencia encarcelado por los alemanes durante la segunda guerra mundial no se doblega; su lucha no es aparente, en la medida en que no insulta sus carceleros, y torturadores, no instiga a la rebelión. Su lucha es de otra índole. ¿Por qué todo esto? Para luchar; luchar contra los muros, contra mí mismo, contra la puerta. La soledad de la celda no es un freno, antes bien ayuda a pesar de las apariencias. Su lucha requiere firmeza en el fondo y suavidad en la forma.

Si el título *Un condenado a muerte se escapa* es de una claridad que confunde; el subtítulo, *El viento sopla donde quiere*, parenta nuevas intenciones. ¿Por qué ese subtítulo?, ¿debemos entender que el título anuncia la trama -un relato de evasión- y el subtítulo enuncia el tema? Puede ser. Aun así el tema no se

deja reducir a unas pocas palabras. Al final, el condenado halla la libertad, no tanto la libertad del hombre que recobra la posibilidad de moverse a su antojo, obvia ésta cuanto más bien otra forma de libertad. Pero el tema sigue las definiciones afortunadamente. Bresson lo desliza entre las imágenes de tal manera que si bien lo podemos percibir, es bastante difícil expresarlo con palabras no significa que *Un condenado a muerte*

se escapa sea una película «poética» y si lo es no lo debe a su guión seco. La «poesía» es en el cine el refugio de aquellos que adocenán el imaginario de los espectadores hasta reducirlo a estereotipos. Los atardeceres tornasolados, los abrazos efusivos, los diálogos demasiado ingeniosos, los monólogos profundos, los decorados naturales o de estudio (imprescindibles para ciertas historias) que no necesitan ser encuadrados porque ya son cuadros, todo aquello que remite a una belleza de superficie hermosos de por sí. No porque la mirada del guionista y, sobre todo, la del director haya develado lo que se encuentra detrás o debajo de

la superficie. No es poética aquella película que lo parece. Bresson escribe en sus *Notas sobre el cinematógrafo*: «No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las junturas (elipsis)» Fórmula lapidaria, definitiva, que deberíamos meditar cada vez que escribimos y filmamos

¿Por qué el subtítulo de la película es una cita extraída del principio del Evangelio según Juan?, el pastor le habla al teniente Fontaine de una posibilidad de renacimiento espiritual refiriéndose a las palabras de Juan a Nicodemo. Como el rayo de luz cruza una vidriera, la presencia de la trascendencia atraviesa la obra de Bresson de par en par y su impronta indeleble se teje entre imágenes y sonidos. Más aún que en la elección de los argumentos, con frecuencia de origen literario (Bernanos, dos veces, Dostoievsky, dos veces), cuyos personajes -modelos según la terminología bressoniana- son monja, cura, santa o delincuente. Que Bresson acariciara durante años el proyecto



El viento sopla donde quiere

de filmar el Génesis no debe sorprender por parte de quien ha descrito itinerarios espirituales. Todos sus personajes hallan una revelación al final de su experiencia, llámese el amor (el famoso final de *El carterista*), la redención (*Las damas del bosque de Bolonia*), la pasión (*El diario de un cura rural*, *Al azar Baltazar*) o el abismo (el suicidio en *Mouchette*, *Una mujer dulce*, *El diablo probablemente*).

El guión de la película se presenta como un relato extremadamente minucioso que se ciñe a la descripción de los gestos de un hombre, del que oiremos la voz átona. Bresson pertenece a una generación de guionistas y directores que empleaba un guión técnico en el que aparecían tanto las descripciones como las indicaciones referentes a la imagen (encuadres, objetivos, movimientos) y al sonido (origen, amplitud, dirección, efecto), tan descuidado en infinidad de guiones. Ese guión, tan pormenorizado como un registro es al mismo tiempo elíptico. Después de la primera secuencia, por ejemplo, no asistimos al castigo recibido por el prisionero lo cual demuestra que su autor no filma el paroxismo sino la sombra del paroxismo. Describe la dureza de una manera muy suave, por este motivo recurre tan a menudo a la utilización del fuera de campo, lo que muchos han interpretado como frialdad. -No vemos, por ejemplo la caída del anciano y sólo oímos el tren, el *trainmway*, una ráfaga de ametralladora- Refuerza la presencia del fuera de campo gracias a la captación de sonidos que potencian la interiorización de la sensación. Como él mismo lo escribe en *Notas sobre el cinematógrafo*: «el oído va más hacia el interior, el ojo hacia el exterior». En esta línea, su utilización del sonido demuestra un nivel de exigencia muy alto. Daniel Couteau sonidista de casi todas las películas de Bresson, dice: «Hay muchos sonidos que no se ven. Mientras no encontraba lo que quería, volvíamos a intentarlo. Por ejemplo, Francois Letterrier debía decirle a su compañero de celda: *«Acuéstate y duerme»*. Para esta sola frase, dedicamos cincuenta minutos de grabación continua.» Además, recreaba en estudio todos los sonidos. Esto indica una voluntad de alejamiento del realismo con el fin de crear un mundo de sensaciones, si no nuevas, únicas y además Bresson trata de guiar nuestra atención eliminando ciertos sonidos -aunque veamos la imagen correspondiente- y potenciando otros. Los sonidos, incluidas las voces, convierten entonces sus guiones en partituras. Asimismo, no deja de extrañar el uso de la voz en *off* en sus películas. Especialmente en *Un condenado*. La voz en *off* del personaje comenta lo que ya hemos visto, de manera seca y breve, sin adjetivos, adverbios, preguntas y respectivas respuestas, todos ellos elementos discursivos, en el fondo, dirigidos al espectador cuando aquí parece una auténtica voz interior, neutra, dirigida hacia sí mismo.

Lo mismo sucede con los gestos. Esos gestos lentos, con frecuencia silenciosos, adquieren la calidad de un ceremonial que tal vez conduzca a la Gracia. Recuérdese las palabras pronunciadas al final de *El diario de un cura rural*: «Todo es gracia». Deberíamos entender que ese guión, carente de efectos, de lectura sin duda ingrata, reivindica la monotonía como una

forma musical, donde unos motivos se entremezclan y se responden mutuamente, la monotonía no es necesariamente un defecto. Hawks, Ozu y Jacques Tourneur también son monótonos. Es una carencia cuando expresa la incapacidad del guionista por crear ritmo como no sea empleando giros brutales y sistemáticos, artificios para relanzar la acción o para transmitir una información clave al espectador. Monótona es la película -aunque en continuo movimiento apenas visible- pero nunca tediosa.

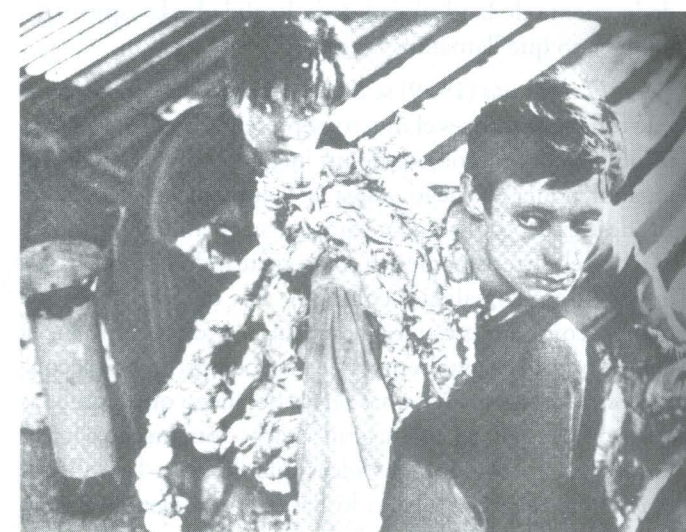
Cuando aparece Jost, el segundo personaje, lo que para muchos guionistas y directores sería la puerta abierta a la Psicología, el suspense, los juegos de poderes, Bresson elige una apuesta digna de Pascal. ¿Jost es o no un soplón, un traidor enviado por los alemanes para espiarle?; aquí la pregunta plantea un dilema moral, no una necesidad dramática, ya que Bresson no cree en la dramaturgia sino en la liturgia. «Que sean los sentimientos quienes conduzcan a los acontecimientos. No a la inversa» escribe en *Notas sobre el cinematógrafo*, será pues lo que sienta el condenado lo que le lleve a tomar una decisión que descubrirá el espectador.

Si fustigaba la expresión teatral en la pantalla -pero no despreciaba el teatro-, es que el cine no es *cinematógrafo*: el cine emplea equivocadamente los medios del teatro y no hay transformación de las imágenes y de los sonidos, al contacto unas de otras. Bien podemos entender que tal convicción obliga a alisar el guión hasta que pierda todo componente dramático, en un sentido convencional y se vuelva partitura. Además guionista y director han de ser una misma persona: si no, tampoco habría transformación, apenas imitación.

Bresson sólo requiere una celda, unos muros blancos, el silencio de la lucha ardiente de un hombre para que asistamos al nacimiento del cinematógrafo.

Con autorización de la revista *El Viejo Topo* de Barcelona (España).

Título original: *Un condamné à mort s'est échappé*. Duración: 95 min. Año: 1956 Dirección: Robert Bresson. Guión: Robert Bresson a partir del relato del comandante André Devigny. Reparto: Françoise Leterrier, Charles LeClainche.



Luchar contra los muros, contra mí mismo, contra la puerta...

1983 *El dinero* La dinámica de la falsedad

por Isabel Escudero

No es de extrañar que Bresson dirigiera su última mirada cinematográfica (1983) a la suprema abstracción del Dinero, el actual sustituto del Dios de las viejas religiones que mueve los hilos de la vida y el destino de los hombres. Así, Dios, que en la antigua teología era el «ens realissimum», el más real y existente de los seres, también tenía que ser, a su vez idea superior, idea de las ideas. Del mismo modo ha tomado el Dinero esa condición divina, condición que ha ido progresando a medida que se ha ido perfeccionado su proceso de idealización e invisibilidad. Hoy día, el Dinero, el gran Dinero, el de los muchos ceros, ese no lo ve ni lo



Un billete falso circula....

palpa nadie; es objeto de fe teológica movida por las operaciones electrónicas y virtuales. Su única condición de existencia es el movimiento generado por una Fe universal, una creencia. No hay cosa pues más ideal, más sublime, mas anímica, que el dinero. Se equivocan los que llaman materialistas a los que gustan o manejan abusivamente el dinero. Es la idea ideal movida por furibundos idealistas. Bresson es precisamente uno de los pocos cineastas, y se podría decir que uno de los pocos pensadores, que se ha dado cuenta de la idealidad de la Realidad y la espiritualidad de eso que llamamos la materia.

Ya en *El carterista* (1959) se ocupó Bresson del dinero, aunque todavía entonces el dinero se presentaba allí como algo imperfecto, como objeto de un juego de astucia en que el jugador ponía en juego -valga la redundancia- algunas de sus destrezas peculiares, su carácter, sus pensamientos... Michel, el carterista, juega a robar sorteando los obstáculos que le ofrece la realidad, como por arte de magia, con sus manos, como un prestidigitador; juega a robar como juega con su propio pensamiento a dejarse pensar/llevar y a contradecirlo a la vez. Hay unas reglas del juego que, como las del propio lenguaje, la otra gran abstracción, juegan a hacer y deshacer el mundo y las ideas que fabrican la realidad. Hay en *El carterista* -como lo había en *Crimen y Castigo*- todavía un margen para el deseo, para el placer, para la ra-

zón, para la culpa. Pero en el imparable progreso de configuración de la Idea, bajo su actual cara sublimada, el poder seco y vano del Dinero es tal que ya no da lugar ni a esa tensión entre destino y carácter, a ese juego, a la par azaroso y reglado, entre el libre manejo de la cosa y la arrebatada pasión del alma. La estupidez del mal y la cerrazón de la idea van la una con la otra. Los personajes de *El dinero* se mueven con una mecánica más seca, más desamparada. Lo que empieza como un juego de niños ya no es ni siquiera un juego, es algo que ya está marcado por la torpeza y la obligación de cualquier petición de dinero de unos muchachos a la autori-

dad paterna que lo tiene. Después toda una mecánica implacable para hacer circular la falsedad de unos billetes, la falsedad de unas almas. Bresson nos viene a decir que todos los billetes son falsos, más falsos cuanto más reales, y que su única po-

sibilidad es la circulación de su falsedad en mutua complicidad billetes y almas. («Es propio del Alma mía, ser valor y mercancía»). Las puntuales barbaries que vayan surgiendo a partir de esa fundacional estupidez no son más que las caras llamativas o dramáticas de esa primordial idiotez tanto personal como del propio Régimen. La trágica aparición del crimen y la intervención de la Justicia no son otra cosa que epifenómenos espectaculares de ese fundamental sinsentido.

Con autorización de la revista
El Viejo Topo de Barcelona (España)

Título original: *L'argent*. Duración: 84 min. Color. País: Francia. Año: 1983. Guión: Robert Bresson basado en la novela de Leo Tolstói. Fotografía: Pasqualino de Santis, Emmanuel Machuel. Música: Johann Sebastian Bach. Montaje: Jean-François Naudon. Dirección artística: Pierre Guffroy. Producción: Jean-Marc Henchoz. Productoras: Eos Films, Marion's Films, FR. Intérpretes: Christian Patey (Yvon Targe), Sylvie Van Den Elsen (La mujer), Michel Brigueot (El padre de la mujer), Caroline Lang (Elise Targe), Vincent Risterucci (Lucien), Didier Baussy (El fotógrafo), Béatrice Tabourin (La fotógrafa), Bruno Lapeyre (Martial), Marc Ernest Fourneau (Norbert).



1945 *Las damas del Bosque de Bolonia*

El deseo de venganza por la falta de afecto de su amante lleva una mujer a pedir a su amiga -bailarina de cabaret- actuar con él la "comedia del amor". El argumento está basado en un cuento de Diderot de su obra *Santiago el Fatalista*. Es un libertinaje despojado de cualquier referencia a una humanidad mínima. Llevar hasta el final esta disección de personajes y mantener el ritmo, esencia misma del cine, es el problema que Robert Bresson se dedicó a resol-

ver, con la ayuda de los diálogos de Jean Cocteau y una actuación insólita de María Casares.

Título original: *Les dames du Bois de Boulogne*. Duración: 90 minutos. Año: 1945. Realización: Robert Bresson. Guión y adaptación: Robert Bresson según Diderot. Diálogos: Jean Cocteau. Imágenes: Philippe Agostini. Producción: Films Raoul Ploquin. Director de producción: Robert Lavallée. Música: Jean-Jacques Grunenwald. Decoración: Max Dorcy. Sonido: René Louge. Montaje: Jean Feyte. Blanco y negro. Intérpretes: María Casares (Helena), Eléna Labourdette (Agnes), Lucienne Bogaert (la madre de Agnes), Yvette Etiévant, Jean Marchat.

1959 *El carterista*

En Longchamp un joven intenta robar el contenido de una cartera pero es arrestado por la policía. Liberado, de ahí en adelante su vida gira solamente en torno al robo. Un ladrón profesional lo forma. Pero su espíritu seco y creído de sí mismo se deja tentar por una madre soltera que va a visitarlo a la prisión después de ser arrestado. Diálogos breves, elípticos, un poco surreales pero con gran resonancia. Imágenes reducidas a lo estrictamente necesario, pero logradas al máximo de rigor expresivo. Monólogos interiores, sólo los necesarios para

ilustrar la vida del personaje. Poca música pero eficaz. Arte de encadenar los planos como lo haría el lector que pasa suavemente las páginas de un libro.

Título original: *Pickpocket*. Duración: 74 min. País: Francia. Año: 1959. Director: Robert Bresson. Guión: Robert Bresson. Fotografía: L.H. Burel. Música: J.B. Lulli. Montaje: Raymond Lamy. Sonido: Antoine Archimbaud. Asesor sobre hurtos: Kassagi. Producción: Agnes Delahaie. Productora: Agnes Delahaie Productions. Blanco y negro. Intérpretes: Martin La Salle (Michel), Marika Green (Jeanne), Jean Pelegri (El inspector principal), Dolly Scal (La madre), Pierre Leymarie (Jacques), Kassagi (1er cómplice), Pierre Etaix (2º cómplice), César Gattegno (Inspector).

1962 *Proceso a Juana de Arco*

El obispo Cauchon y sus asesores interrogan a Juana de Arco sin descanso. En su celda, Juana es espiada por sus guardias de los que recibe continuas amenazas de violación. Atemorizada por el suplicio que le espera, reniega de su fe y acepta ser quemada. El espectador admira la resignación, la austeridad, la vida interior de esa celda de monjes. Advierte el uso siempre eficaz de la elipsis. Está de acuerdo, sin inquietarse con la pasión evidente que le inspira

a Bresson el personaje de Juana. No se podía ir más lejos que el cineasta y sus intérpretes en la aprehensión y la comprensión de un alma.

Título original: *Procès de Jeanne D'Arc*. Año: 1962. Realización: Robert Bresson. Guión y diálogos: Robert Bresson. Productor: Agnes Delahaie. Imágenes: Léonce-Henri Burel. Sonido: Antoine Archimbaud. Decoración: Pierre Charbonnier. Música: Francis Seyrig. Montaje: Germaine Artus. Negro y blanco. Duración: 65 min. Intérpretes: Florence Carrez (Jeanne), Jean-Claude Fournieu (Cauchon), Roger Honorat (interrogador), Marc Jacquier (inquisidor).

1966 *Al azar Balthazar*

La vida del asno Balthazar que va de amo en amo, unas veces querido y otras maltratado. La magia bressoniana en su apogeo. Una obra analítica, grave y emocionante que seduce por la simplicidad de la historia. Parábola grave, ruda y dolorosa en la que el héroe es un asno, víctima expiatoria de un mundo cruel, humilde transportador de una pesada carga. La belleza que brota de ciertas escenas es incomparable y aún cuando estamos desconcertados permanecemos sensibles a esta ex-

traña luz interior que ilumina toda la película, a esta presencia enigmática que premia el mínimo gesto, la mínima palabra. Es por su esencia que esta obra nos abate. Como un objeto hermoso e inquietante.

Título original: *Au hasard Balthazar*. Duración: 90 min. Año: 1966 Realización: Robert Bresson. Guión y diálogos: Robert Bresson. Imágenes: Ghislain Cloquet. Sonido: Antoine Archimbaud. Música: Franz Schubert, Jean Winer. Decoración: Pierre Charbonnier. Montaje: Raymond Lamy. Co-producción: Argos Films, Parc Film, Athos Films, Svensk Filmindustri. Negro y blanco. Intérpretes: Anne Wiazemsky, Waite Green, François Lafarge, Jean-Claude Gilbert, Philippe Asselin.



1974 Lancelot del pantano

Los amores adúlteros de Lancelot, el caballero de la Mesa Redonda y de Guenièvre esposa del rey Artús. Lancelot libera a Guenièvre y la entrega públicamente a Artús. Lancelot muere en combate, pronunciando su nombre. Ningún cineasta, antes de Bresson nos había hecho sentir tan cerca la realidad de esos tiempos históricos. Si el sonido, aún más presente que la imagen, es como una tercera dimensión de la imagen serena (por lo tanto falsa) que

da la pantalla. En este mundo del casco y de la máscara *Lancelot del pantano* muestra el combate entre el amor sagrado y el amor profano con la muerte como recurso supremo.

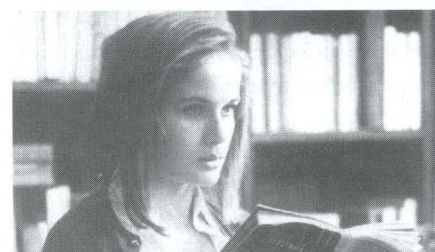
Título original: *Lancelot du Lac*. Duración: 85 min. Color. Año: 1974. Realización: Robert Bresson. Guión y diálogos: Robert Bresson. Imágenes: Pascalino De Santis. Sonido: Bernard Bats. Música: Philippe Sarde. Decoración: Pierre Charbonnier. Co-producción: Mara-Film, Laser Productions, ORTF, Gerico Sound. Intérpretes: Luc Simon (Lancelot), Laura Duke-Condominas (la reine Guenièvre), Humbert Balsan (Gauvain), Vladimir Antolek-Oresek (Artus).



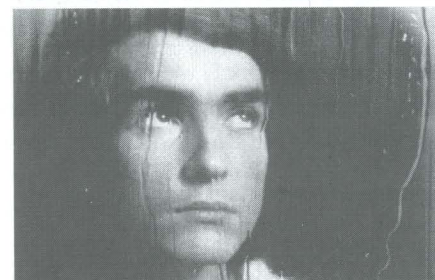
1943 Los ángeles del pecado. (*Les anges du péché*). En un convento para criminales, los personajes en busca de trascendencia, de descubrir un sentido y un propósito en medio de la degradación. Francia, 100 min. Reparto: Jany Holt, René Faure. Diálogos de Jean Girardoux.



1950 Diario de un cura rural. (*Journal d'un curé de campagne*). Truffaut la llamó la mejor película de Bresson. Adaptación de la novela de Georges Bernanos. Un joven sacerdote está muriendo de cáncer. Su ardoroso deseo de santidad y su lacerante honestidad, ante la malicia e indiferencia de sus feligreses. Francia, 110 min. Reparto: Claude Laydu, Nicole Ladmiral.



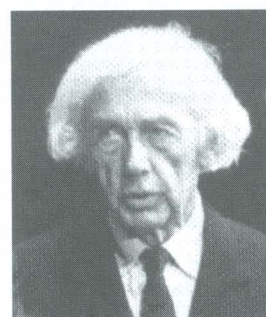
1969 Una mujer dulce (*Une Femme douce*). Lección ejemplar de cinematografía. La más secular y sensual de sus películas, la primera en color y debut de Dominique Sanda. Una bella criatura y un marido con tendencia al sadismo. Basada en un historia corta de Dostoievsky. Francia, 88 min. Reparto: Dominique Sanda, Guy Frangin.



1971 Cuatro noches de un soñador (*Quatre nuits d'un rêveur*). Es una rara película y una de las más bellas de Bresson. Transposición de Las noches blancas de Dostoievsky al contemporáneo Quartier Latin parisiense. Un joven pintor obsesionado con el amor cortés medieval salva a una joven del suicidio. 94 min. Reparto: Isabel Weingarten, Guillaume des Forets.



1977 El diablo probablemente (*Le diable probablement*). La más controvertida de las películas de Bresson. En Francia fue prohibida para menores por considerarse una incitación al suicidio. Narra los últimos seis meses de vida de un joven parisino en busca de su propia muerte. Francia, 90 min. Reparto: Antoinette Monnier, Tina Irisarri.



Robert Bresson

Filmografía

1933 - *Asuntos públicos*

1943 - *Los ángeles del pecado*

1945 - *Las damas del bosque de Bolonia*

1951 - *El diario de un cura rural*

1956 - *Un condenado a muerte se escapa*

1959 - *El carterista*

1965 - *El proceso a Juana de Arco*

1966 - *Al azar Baltazar*

1967 - *Mouchette*

1968 - *Una mujer dulce*

1972 - *Cuatro noches de un soñador*

1974 - *Lancelot del pantano*

1977 - *El diablo, probablemente*

1983 - *El dinero*

Dogma

colectivo de cineastas

Los idiotas de Lars von Trier

La última canción de *Mifune* de Soren Kragh-Jacobsen

Una historia sencilla de David Lynch

Dogma

colectivo de cineastas contra el cine individualista

Lanzado en Dinamarca en la primavera de 1995, a pesar de la llamativa publicidad, la prensa especializada lo acogió con frialdad y aún con escarnio. Sin embargo, después de tres películas, el movimiento ha abierto puertas y revitalizado al cine europeo.

El fenómeno *Dogma* ha cruzado el Atlántico, y algunos jóvenes cineastas de EE.UU. —como Harmony Korine, quien realiza con este sello su más reciente película *Julien: Donkey Boy*— han decidido adoptarlo, ya que ven en él una posibilidad de huir del cine de efectos especiales, que domina el mercado en este país, sin confinarse en el ghetto del cine de autor, expulsado de los circuitos comerciales.

Un manifiesto en forma de “tablas de la ley” cinematográficas, recoge la voluntad de sus afiliados de hacer un cine despojado de artificios técnicos, atento únicamente a la “moral” de las historias.

Por lo demás, *Dogma* no es una secta ni un partido, y el autor de una película que se ciñe a sus preceptos puede mañana filmar otra que los incumpla, sin que esto suponga excomunión, divorcio o pleito. Así, Lars von Trier ha terminado recientemente el rodaje de una comedia musical, *Dancer in the Dark*, con Catherine Deneuve y la cantante Björk en el reparto.

Las tres películas acogidas a los principios de *Dogma* estrenadas hasta la fecha son: *Festen*, de Thomas Vinterberg, que sorprendentemente se convirtió en una de las películas danesas más exitosas de la década de los noventa en el mundo entero. *Los idiotas* de Lars Von Trier y *Mifune* de Soren Kragh-Jacobsen. A comienzos del 2000 se anunció la cuarta entrega: *Lovers*, primera película dirigida por el actor Jean-Marc Barr, quien trabajó a las órdenes de Lars von Trier.

Ana Nuño

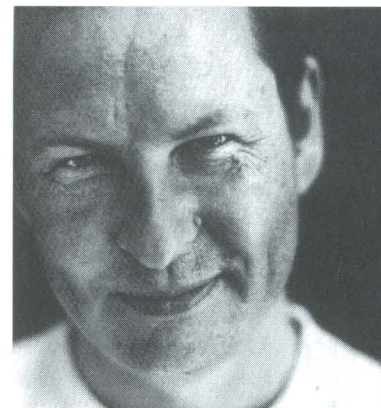
Lars von Trier bio-filmografía

Desde su aparición en 1984 con *El elemento del crimen*, Lars Von Trier ha sido reconocido como el director danés de mayor talento. Sus trabajos anteriores, que han obtenido grandes premios, estaban aderezados con humor negro y salpicados lascivamente de anotaciones visuales de maestros de la historia del cine.

Nacido en Copenhague 13 de marzo de 1956, se graduó del Instituto de Cine Danés en 1983. Como estudiante realizó *Nocturne* (1981), *Images of a relief* (1982) y *Liberation Pictures* (1983), todas ellas ganaron el Premio a la Mejor Película en el Festival de Munich. *El elemento del crimen* ganó el premio de la Comisión Superior Técnica del Festival de Cannes. Posteriormente con *Europa*, ganó el Premio Especial de Cannes y en otros grandes festivales. Su película en *Epidemic* (1987) formó parte del programa oficial del Festival de Cannes.

Para la televisión, Von Trier dirigió *Medea* (1988) que ganó el Premio Jean d'Arcy en Francia. Su verdadero éxito llegó con *El reino*, la serie y la versión cinematográfica, que lo hicieron conocido en todos los hogares daneses.

Premiado en el Festival de Cannes por *Contra Viento y Marea*, en el Festival de Cine de Venecia de 1997 con *Kingdom II*. Posteriormente participó de nuevo en el Festival de Cine de Cannes de 1998 con *Los idiotas*. Ganador de la Palma de Oro del Festival de Cannes con su última película *Dancer in the dark*, galardón que obtuvo igualmente su protagonista la cantante islandesa Björk.



Entrevista
Lars Von Trier

¿Está contento con *Los idiotas*?

Estoy muy contento con la película. He querido impregnarla de vida y ligereza y lo he conseguido. Algunos dicen que es completamente estúpida, y efectivamente, lo es. En ciertos momentos es incluso desastrosamente tonta: una tontería maliciosa, loca, vacía de sentimientos. Pero hay otras facetas en la película. Si miro la historia del cine, cosa que hago constantemente, me siento tentado a buscar la ligereza y el placer de las películas a la que hago referencia en *Los idiotas*: la nueva ola francesa y a la que yo llamo el periodo swinging de Londres — en el se encuentran las películas de Los Beatles en las que se veía correr a través de la ciudad transportando un gigantesco bastidor en la cama. La nueva ola trajo aire fresco y *Los Idiotas* ha sido concebida del mismo modo, para dar una bocanada de aire fresco, reencontrar una inocencia perdida.

En *Contra Viento y Marea* quería hacer que lloraran las mujeres y lo consiguió. ¿Qué tipo de reacción espera esta vez?

Los Idiotas es una película mucho más compleja, más extraña, una película que debe divertir y emocionar, pero también per-

turbar un poco. La película contiene un peligro porque juega con el concepto de la normalidad, con el modo en que debemos o no comportarnos. Y si despreciamos la racionalidad el mundo tiende a desintegrarse.

Algunas personas se indignaron con ciertas escenas, pero seguramente con la película en su conjunto, pues una de sus características es que no deja de expresar signos contradictorios.

Aunque sea un término antiguo, se podría decir que es una película más política que las anteriores. De un modo superficial, habla de nuestra actitud frente a los incapacitados mentales, como los apreciamos. A un nivel más profundo, tienden a defender la anormalidad.

La idea de *Los Idiotas* nació al mismo tiempo que *Dogma*. Por un lado, los preceptos del dogma son fruto de un deseo por someterme a la autoridad y a las reglas que expresan el deseo de hacer una cosa totalmente sencilla. En una producción de cine normal, te sientes molesto por el hecho de tener que decidir y controlar una cantidad incalculable de cosas, como los filtros y los colores. En el fondo las reglas *Dogma* dicen que no hay que hacer nada con todo esto.

En la introducción del guión habla sobre “evitar el drama”.

Si, pero sería tan difícil como respirar aquí, en la vida. La esencia de mis consideraciones sobre el drama, es que yo quiero desechar las trabas superfluas habituales y escapar de la rigidez.

Comparadas con el guión algunas escenas han sido improvisadas.

Si provoqué a los actores para que inventaran sus propias réplicas. En conjunto mi acercamiento inicial no estaba nada lejos de la escuela maternal: “Vamos, déjame ver qué es lo que sabes hacer y qué es lo que sientes”. Y todo se paró totalmente, como algunos otros han podido comprobar antes que yo. Los actores necesitan cosas sólidas que pueden llevarse a la boca. La improvisación sin plan es como el tenis sin bolas.

Decálogo de Dogma Voto de castidad cinematográfica

1. El rodaje debe realizarse en exteriores.
2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa.
3. La cámara debe sostenerse en la mano.
4. La película tiene que ser en color.
5. Los trucajes y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial.
7. los cambios temporales y geográficos están prohibidos.
8. Las películas de género no son válidas.
9. El formato de la película debe ser en 35 mm.
10. El director no debe salir en los créditos.

“Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal. Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una “obra”, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas”.

Dogma 1 Celebración de Thomas Vinterberg

Una gran fiesta se está preparando en la mansión de Helge Klingensfeldt. La familia y los amigos han llegado para festejar el sesenta aniversario del patriarca y hacerle un homenaje. Los invitados llegan. Helge llama a su hijo mayor, Christian, a su despacho y le pide que pronuncie un discurso en recuerdo de su hermana gemela, muerta un año antes. Christian conduce a su padre al banquete, que acoge a Helge con grandes aplausos. Los invitados están llenos de júbilo, en las cocinas hay una gran actividad, las carnes se asan, los pescados también, el banquete ya puede comenzar. Al fin Christian se aclara la voz y pide silencio. Sólo él sabe que sus palabras van a hacer estallar en pedazos la alegría de los invitados y transformar la fiesta que la familia jamás olvidará.

CELEBRACIÓN (Festen). Dirección: Thomas Vinterberg. Guión: Thomas Vinterberg y Mogens Rukov. Intérpretes: Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen. 105' Dinamarca 1998. Diálogos en danés e Inglés. Cannes 1998: Premio Especial del Jurado. Oscar 1998: Seleccionada por Dinamarca como candidata a Mejor Película Extranjera. Premios Europa 1998: Premio Fassbinder Mejor Director y nominada a Mejor Película y Mejor Actor (Ulrich Thomsen). Estrasburgo 1998: Mejor Director Novel. Círculo de Críticos de Nueva York y Los Angeles: Mejor Película Extranjera. Globo de Oro: Nominada a Mejor Película Extranjera.



Dogma 2 *Los idiotas* de Lars von Trier

La emoción pura de una estética anarquista

por Juan Guillermo Ramírez

A lo largo de su filmografía, Lars von Trier se ha comportado como un militante de la resistencia cinematográfica. Consciente o inconscientemente, ha afirmado con sus imágenes la provocación como resultado de su principio estético. Además, ha sido muy consciente del efecto producido por sus provocaciones desde su primera realización, resultado del final de sus estudios para la escuela de cine danés, *Imágenes de liberación* (1982). En una hora de duración, mostraba la liberación de Dinamarca después de la ocupación alemana enmarcada bajo un ángulo completamente inesperado. El papel principal estaba encarnado por un soldado alemán y esta elección suscitó varios comentarios encontrados. Cuando la película fue exhibida por la televisión danesa, las reacciones, a favor y en contra, fueron violentas. Su reputación de provocador había nacido para el espíritu de los demás cinematografistas del mundo.

Con su primer largometraje, *El elemento del crimen* (1984), se ubicó en el panorama tradicional y convencional del cine danés. Esta tangente en forma de thriller fue filmada en inglés, con actores extranjeros en los papeles principales y en un paisaje cinematográfico influenciado más por los gigantes, como Orson Welles y Andrei Tarkovski, que por los naturalistas nórdicos.

Lars von Trier ha seguido siempre su propio camino, sin inquietarse de lo que para la mayoría se podría llamar el establecimiento. Sus películas están marcadas simultáneamente por la estética y la anarquía. La dimensión estética, o más bien la necesidad de una forma controlada y domesticada, va desapareciendo progresivamente. Ella deja lugar a un desorden estilístico y a un hablar franco que valoriza la experiencia sensorial pura, una apertura al deseo, al placer, a la pasión, al fervor mismo. *El hospital y sus fantasmas* y *Contra viento y marea* manifiestan esa nueva visión liberadora del mundo. La expresión artística está libre de la obligación de aplicar a las experiencias y a los pensamientos un lenguaje rebuscado y maduradamente reflexivo.

En su nueva película *Los idiotas*, Lars von Trier da un paso suplementario en esta radical dirección. Es una película comercialmente tímida con una docena de jóvenes actores. El guión fue escrito en cuatro días y es una producción Dogma. Hace algunos años, von Trier y su amigo, el también cineasta Thomas Vinterberg, publicaron un manifiesto reivindicando un tipo de cine diferente y más económico, filmado básicamente en decorados naturales, con sonido directo y luz de día. La música integrada a la acción, en

donde la interpretación natural de los actores está autorizada; el maquillaje está proscrito y la cámara debe ser llevada obligatoriamente al hombro. La hegemonía de la imagen, de ahora en adelante, no es la única que se pone de manifiesto. La expresión visual, tan inventiva y tan rica en significaciones, presentes en películas como *El elemento del crimen* y *Europa* (1991), está en *Los idiotas* reemplazada por el juego del azar, de la contingencia. El ser humano y la palabra son las que hacen avanzar el relato. Cada imagen es intercambiable, liberada de todo sentido o de toda interpretación. La forma y la historia forman un todo, un todo provisorio, momentáneo y efímero.

Los idiotas cuenta la historia de un grupo de hombres y de mujeres que han asumido "el retroceso" en relación con sus vidas cotidianas para provocar e incomodar, por diversos medios, las convenciones y la moral de una sociedad cada vez más aburguesada. Las actividades de este grupo humano, son simultáneamente un examen de consciencia. Ellas se liberan a una búsqueda sobre el comportamiento y repelen las fronteras de la tolerancia y de las conveniencias. Ellos juegan a los idiotas y no hay quien les gane.

Sus historias personales y sus lugares del pasado son tocados ligeramente. Uno de ellos, que trabaja en una agencia de publicidad, está casado y tiene hijos. Otro es pintor y da conferencias sobre Matisse en una escuela de verano. Entre los otros hay un docente y un inmigrante. Cómo todos ellos se han integrado y formado un colectivo, es un interrogante abierto que queda flotando en la película. Ellos solamente están allí, a disposición de Lars von Trier, listos a participar en el juego, en el del realizador y en el de sí mismos.

La primera imagen nos presenta a Karen, una mujer de unos treinta años, que será la guía para el espectador a todo lo largo de la historia. Ella es una especie de conciencia que asume los comportamientos en los cuales los espectadores van a estar confrontados. De forma rápida, será entrenada en las actividades del grupo. Parece estar extrañamente ausente cuando se la ve pasear en un parque de atracciones en los alrededores de Copenhague, pero habrá que esperar las escenas finales de la película para comprender su dilema. Ella está casada y su joven hijo acaba de morir. Al otro día será enterrado.

Y es cuando, en un restaurante, Karen se encuentra arrastrada por la conjura de los "imbéciles". Dos hombres de unos treinta años, en apariencia retardados mentalmente,

comen en compañía de una joven mujer que da la impresión de ser su vigilante. La mujer se encuentra de golpe en una emboscada cuando los dos hombres se rehusan a permanecer en su mesa, y se van a conocer a los demás comensales. La atmósfera súbitamente se torna culpable, punible e incierta. Los clientes miran a estos dos hombres con indulgencia e intentan ignorarlos. Un empleado del restaurante se acerca para intentar conducir a este trío, de una manera gentil pero con firmeza. Uno de los hombres, Stoffer, se acomoda al lado de la mesa de Karen. Le toma la mano y ella lo deja. Stoffer se niega entonces a abandonar el restaurante si Karen no lo acompaña. Ella fácilmente se deja convencer. Gentilmente, ella conduce a Stoffer a un taxi que está esperando afuera.

En el taxi, la superchería se desarrolla: Stoffer y sus dos compinches (conjurados) revelan a Karen, sorprendida, sus verdaderas personalidades. Y ella se deja involucrar en la participación cuando visitan una fábrica y esto constituye el próximo happening de estas personas que juegan a ser retardados, que les encanta hacerse pasar por idiotas. Un poco sorprendida pero simultáneamente fascinada, ella les sigue el juego y los acompaña al refugio del colectivo, del grupo, a una casa en un barrio residencial burgués de Copenhague.

Las aventuras y las provocaciones se encadenan sin cesar. Los vecinos, un trabajador social y algunos compradores eventuales de la casa, son las víctimas de los enredos provocadores del grupo. En el transcurso de un viaje al campo, Karen interroga por el sentido de sus actividades, de sus actitudes, de sus comportamientos. Stoffer, líder autoproclamado de esta experiencia, le pone los puntos sobre las "ies". El les permite a todos, buscar y encontrar el "idiotia interior" que todos llevamos dentro; es decir, es una especie de punto de pliegue para encontrar allí las emociones más auténticas. Porque ser idiota es un lujo, explica Stoffer. Y más en una sociedad que cada vez se vuelve más rica y en donde los individuos se vuelven cada vez más pobres y cada vez menos felices: el idiota es un ser visionario.

Karen continúa poniendo en cuestionamiento la empresa fantástica y porfiada, terca del grupo; al mismo tiempo, ella está obligada a preguntarse por qué continúa dividiendo la vida del colectivo, cuando ella deja conocer sus inhibiciones y le da rienda suelta a "su idiota interior", ella obtiene una respuesta. Ella pierde toda confianza en abandonarse al grupo, que la toma un cargo con calor y ternura, al comienzo en la casa, después en una gran piscina en donde como una niña, se deja mecer en paz.

En estas escenas, como en algunas otras centradas en Josefina y Jeppe, la joven pareja de enamorados de la película de Lars von Trier deja en reposo su cámara, siempre llevada al hombro, generalmente inquieta y buscadora, y vuelve a una intimidad y a una proximidad con las caras y los cuerpos que vuelven a recordar las escenas más intensas con Bess en *Rompiendo las olas*. Los comediantes están unidos a sus exigencias. Ellos son indispensables para crear ese contacto tan

estrecho con los espectadores. Porque somos nosotros los que "transitan por las emociones".

Los idiotas, filmada en su totalidad en video, tiene la característica y la virtud, de no parecerse en nada a lo que se podría llamar un largometraje tradicional. Se parece más a lo que Italo Calvino calificaba de "mundo no escrito", un mundo reemplazado por acontecimientos insignificantes, golpes de cabeza sin importancia y deseos urgentes. Allí donde el largometraje ofrece estructuras y configuraciones formales, permiten organizar el mundo y por parte de nosotros, explicarlo. Lars von Trier deja titilar al azar, nuestros espíritus. *Los idiotas* van sin ninguna duda, a interlocutar con los espectadores y con los críticos, su aparente ausencia de estilo, y a contrariar a los buenos espíritus.

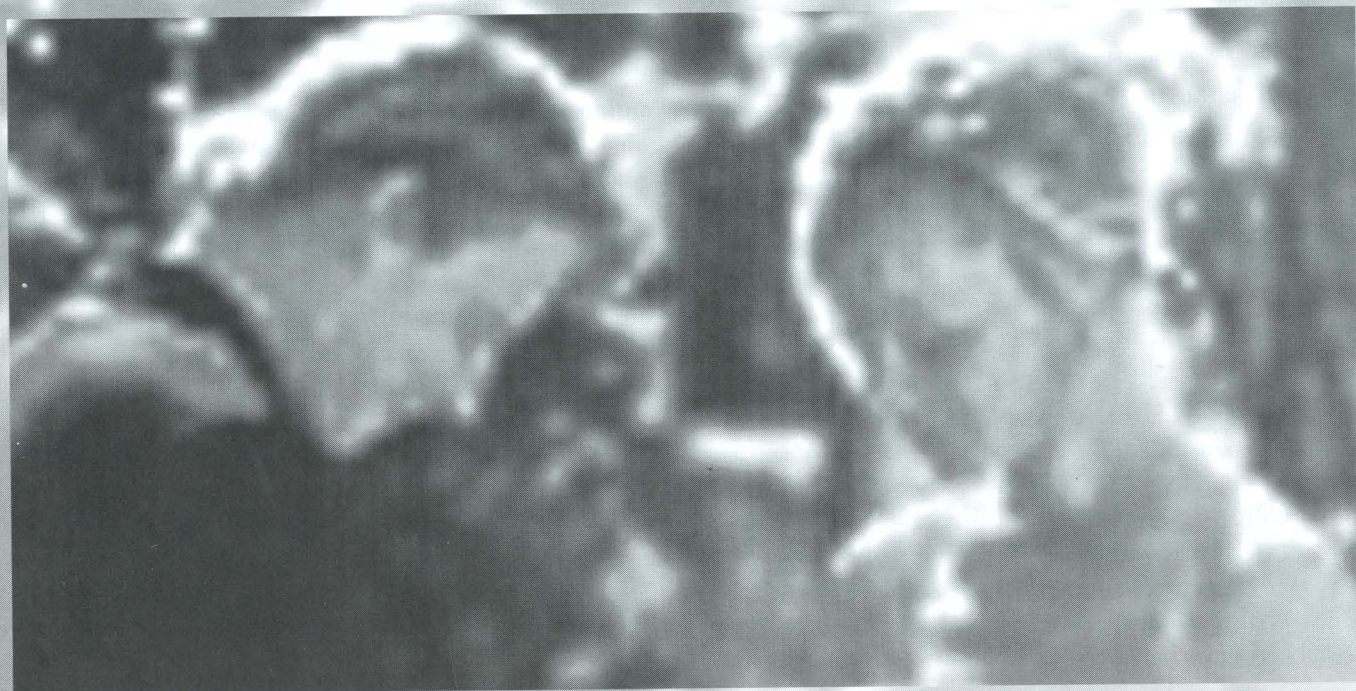
Con audacia, Lars von Trier rehusa a la ficción en el seno de la película y toma partido por sus personajes. En una serie corta de entrevistas, el entrevista a los actores y pide sus opiniones sobre lo que pasó durante el rodaje. Así, va creando una situación documental ficticia para confirmar su propio relato. Estas entrevistas contribuyen a reforzar la credibilidad de la ficción pero producen una distanciaci3n que sabotea la historia ficticia.

Los idiotas es una película exenta de todo misticismo. Investigadora, la cámara da cuenta de un *continuum* incesante: siempre el aquí y el ahora. La espontaneidad, la intensidad y sobre todo la alegría que libera esta creaci3n, es lo que permite alimentar a los actores. Estos jóvenes actores, en su mayoría sin experiencia en el cine, interpretan con voluntad el ponerse al desnudo y no sólo en el plano físico. Sus sensibilidades y la intensidad de sus interpretaciones, constituyen el capital más importante de la película.

Título: *Dogma 2: Los idiotas*. Año: 1998. País: Dinamarca. Duraci3n: 117 minutos. Director / Guión / Cámara: Lars Von Trier. Asistente Direcci3n / Cámara: Kristofer Nyholm. Jørgen Jørgensen, Casper Hol. Sonido: Per Strei. Fotografía: Lars Von Trier. Director de producci3n: Lene Nilsen. Ayudante de producci3n: Tine Grew Pfeiffe. Microfonistas: John Nielsen, Bene Schrode. Música: Kim Kristense. : Bodil Jørgensen (Kare), Jens Albinus (Stoffer), Louise Hassing (Susanne), Troels Prip (Henrik), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Henrik Prip (Ped), Luis Mesonero (Miguel), Louise Mieritz (Josephine), Knud Romer Jørgensen (Axel), Trine Michelsen (Nana), Anne-Grethe Bjarup Riis, (Katrine). Premios: Fipresci del Festival Cinematográfico de Londres -1998.



Dogma 3 La última canción de *Mifune* de Soren Kragh-Jacobsen



Esta "última canción" de *Mifune*, es la tercera entrega de Dogma. De las tres películas acogidas a los principios de Dogma estrenadas hasta la fecha *Mifune* es, sin duda, la más abordable y aún la más comercial. La carga contra las instituciones (la respetabilidad de la pequeña burguesía, en *Los idiotas*, y los ritos de la familia, en *Festen*), que era otro de los rasgos compartidos por los "dogmáticos", pasa aquí a un segundo plano.

Kragh-Jacobsen no trata de dinamitar el suelo sobre el que se asientan las hipocresías de clase o de clan, sino de esbozar el retrato agri dulce de una nostalgia de la tierra y la vida campesina, forma de vida condenada por la modernización a ultranza de la sociedad danesa. La narración tiene la simplicidad de un cuento infantil; el título mismo de la película, homenaje indirecto a Kurosawa a través de uno de sus actores fetiches, queda justificado en una secuencia digna de una película para niños, pero que evita caer en la cursilería habitual de este género.

Esta sencillez, que alivia únicamente el montaje en paralelo de las historias de Kresten (Anders W. Berthelsen) y Liva (Visen Hjelje) hasta su encuentro, obedece a un esquema narrativo más estructurado que el de los otros vástagos de Dogma. Nada de sorprendente hay en ello: Kragh-Jacobsen, que se ha dado a

conocer sobre todo y precisamente como autor de cintas para niños, es el más convencional de los tres cineastas, y esta película está basada en un guión mucho más elaborado.

Pero con todo, es casi un milagro lo que logra hacer en *Mifune*: el retrato del desenmascaramiento de Kresten, ante sí mismo y ante los otros, y de su involuntaria aceptación de su propia historia, se nos ofrece con tal libertad de tono y mediante unas actuaciones tan magistrales, que la sucesión de peripecias y situaciones de lo más dispares no conduce finalmente al temido cajón de sastre, sino que resuelve en una coherente historia de reconocimiento y búsqueda de una forma posible de felicidad compartida. Desde de este punto de vista, *Mifune* se aleja ostensiblemente de sus antecesoras. Si los convencionalismos sociales signan la inautenticidad de los seres y si la familia es, las más de las veces, un nido de agravios y resentimientos, aquí se nos dice además que se puede, no obstante, aspirar a construir entre los seres unas relaciones satisfactorias basadas en la aceptación plena de las propias limitaciones y el respeto por las ajenas. Por los tiempos que corren, no es un regalo despreciable.

Título original: *Dogme 3: Mifunes sidste sang*. Director: Soren Kragh-Jacobsen. País: Dinamarca. Año: 1999

Viaje singular

Una historia sencilla de David Lynch

por Enrique Pulecio Mariño

Entre septiembre y octubre de 1994 Alvin Straight, un hombre solitario de 73 años, emprende un viaje de 500 millas que lo llevará de un pequeño pueblo de Iowa hasta un escondido rincón de Mount-Sion, en Wisconsin, para visitar su hermano enfermo en un acto de reconciliación final. Aunque la larga travesía de Alvin puede tener su más alto sentido emocional en el momento culminante del abrazo fraternal, para David Lynch lo que importa es la travesía, la obstinada vo-

luntad desplegada por un hombre para alcanzar su meta. Al superar una y otra vez los pequeños obstáculos que en su ruta van surgiendo, no se trata, sin embargo, de implicar una prueba de la voluntad, tampoco de encontrar un sentido último a una vida al deponer su protagonista el orgullo que impidió conservar una relación fraterna con quien ahora se encuentra al borde de la muerte. Alvin recorre esa región de Norteamérica como pretexto del director para desplegar una narración pictórica, de largos y profundos paisajes dentro de una simplicidad que puede ser engañosa. Incluso los encuentros que se suceden en el camino, por ser puramente anecdóticos revelan mas allá de la melancolía, del laconismo y de la nostalgia, la expresiva fuerza interior, la energía personal de un hombre que refleja en su rostro la experiencia de quien ha vivido una vida ordinaria con sus días de desesperanza y, quizá, con el miedo de un solitario final. Las historias que se encadenan, como la de la desdichada existencia de su hija, el encuentro de la joven embarazada que huye de su familia, los recuerdos atormentados de la guerra, surgen en el relato como testimonio de la vida de un hombre que en su recorrido evoca ese encuentro entre una mitología y una forma de expresión, como es el viaje, reflejo y metáfora de la vida.



La travesía de Alvin tiene algo de rito final con el que se cierra el círculo de una existencia. Este personaje entrañable, con el fondo de un ambiente mítico que ha creado la posibilidad de habitar un espacio propio, representa al hombre vulnerado por el tiempo y requerido por la muerte, alguien que siempre será un extranjero. El paso incierto por la tierra, la silueta recortada sobre la naturaleza apacible bajo un cielo abierto y luminoso realzado por los ocres del otoño, crea la sensación de frágil bienestar y profunda lejanía.

En *Una historia sencilla* ya no atravesamos una América salvaje como la mostraron *Carrera contra el destino*, *Easy Rider* o *Thelma y Louise*. Se trata de la historia de un hombre que con su pasado, su ironía, su saber ancestral, y con su mirada ya distanciada y escéptica va dejando a su paso sus pequeños, simples y elocuentes consejos, incluso acerca de valores fundamentales como la unión y la solidaridad familiar. Parecería excepcional que David Lynch au-

tor de películas en donde las anomalías del carácter o del destino, la extravagancia, la marginalidad extrema, la ambivalencia, la complejidad y el trauma tenían una lucida y radical expresión artística de claro carácter posmoderno. Una historia sencilla que renuncia a tales complejidades y se centra en la pureza diegética del relato no podía ser otra cosa que una aventura de David Lynch en torno a un orden propio del cine clásico, realizado sobre una base firme para la gran economía del tratamiento que es lo que al cabo determina esa forma peculiar con que el director norteamericano hace avanzar su lento, decantado pero a la vez fuerte relato.

Duración: 111 minutos. Título original: *The Straight Story*. Producción: Les Films Alain Sarde, Picture Factory, Le Studio Canal+ EE. UU./ Reino Unido/ Francia. Año: 1999. Dirección: David Lynch. Guión: John Roach y Mary Sweeney. Fotografía: Freddie Francis. Música: Angelo Badalamenti. Montaje: Mary Sweeney. Intérpretes: Richard Farnsworth, Sissy Spacek, John Farley, Harry Dean Stanton, Jennifer Edwards.

Baremo
CRITICO

	Augusto Bernal	Hugo Chaparro Cromos	Alberto Duque El Espectador	Mauricio Durán Credencial	Redacción El Espectador	Hernando Martínez	Enrique Pulecio L.D. de El Tiempo	Juan G. Ramírez	Ricardo Silva Semana	Mauricio Reina Cambio
Amantes del círculo polar	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎
Belleza americana	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎
La belleza de Venus	✎		✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	
Gladiador	✎	✎	✎		✎		✎	✎	✎	✎
Una historia sencilla	✎	✎	✎	✎	✎		✎	✎	✎	✎
Humo sagrado	✎		✎		✎		✎	✎	✎	✎
Los idiotas	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎
La leyenda del jinete sin cabeza	✎		✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎
Corre Lola, corre	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎
Marius y Janet			✎	✎	✎		✎	✎	✎	
Microcosmos	✎	✎	✎	✎	✎		✎	✎	✎	
Misión imposible	✎		✎		✎			✎	✎	✎
El mundo de Sofía	✎		✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	
El ocaso de un amor			✎		✎			✎	✎	
El odio	✎		✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎
Pantaleón y las visitadoras	✎	✎	✎		✎		✎	✎	✎	✎
Una pareja perfecta			✎		✎			✎	✎	✎
El patriota	✎		✎		✎			✎	✎	✎
Perro Fantasma	✎	✎	✎		✎		✎	✎	✎	✎
¿Quieres ser John Malkovich?	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎
Revelaciones			✎		✎		✎	✎	✎	✎
Las regla de la vida	✎	✎	✎		✎		✎	✎	✎	✎
Solas	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	
Vidas al límite	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎	✎

XVII Festival de
Cine de Bogotá

Salto a la modernidad del
cine español

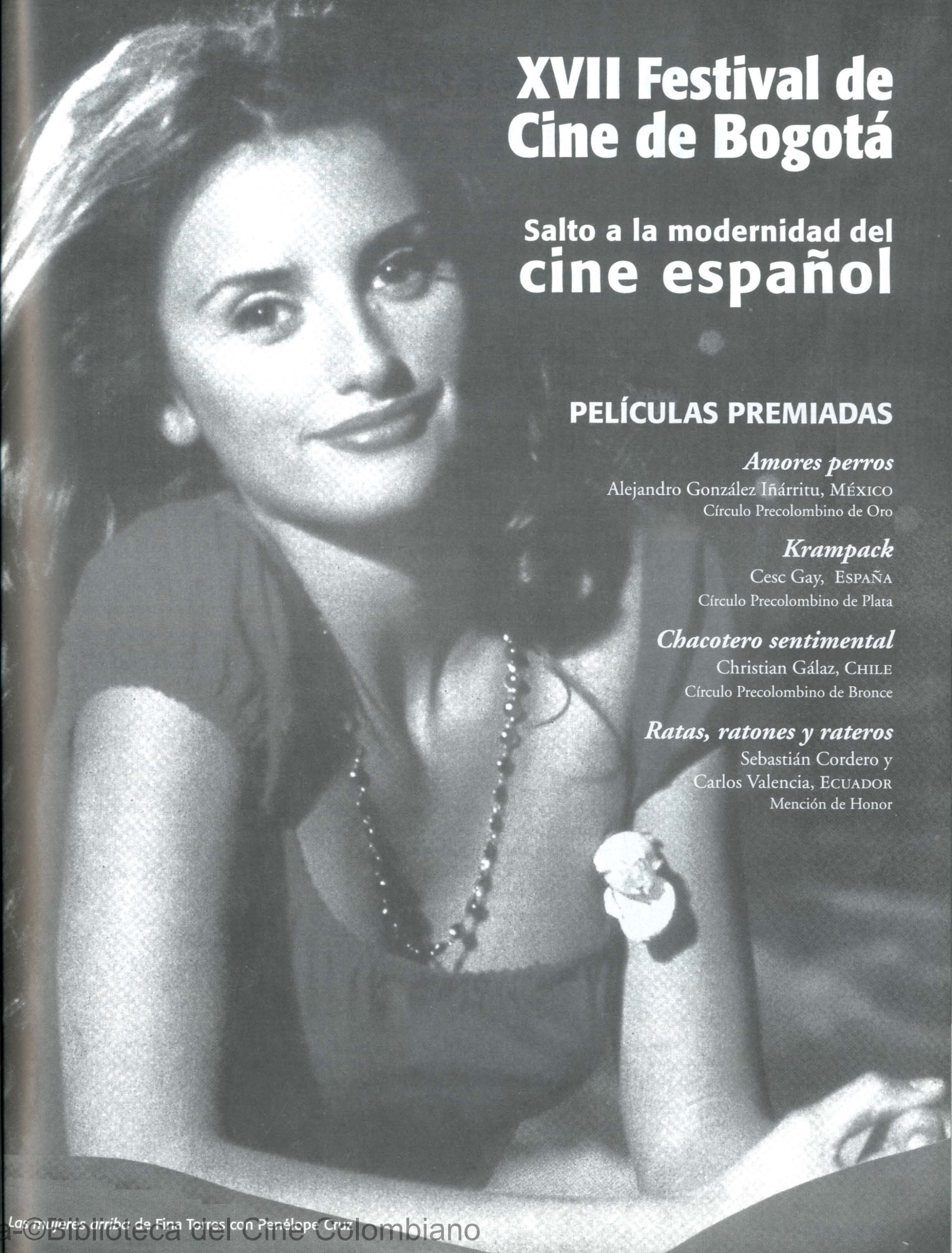
PELÍCULAS PREMIADAS

Amores perros
Alejandro González Iñárritu, MÉXICO
Círculo Precolombino de Oro

Krampack
Cesc Gay, ESPAÑA
Círculo Precolombino de Plata

Chacotero sentimental
Christian Gálaz, CHILE
Círculo Precolombino de Bronce

Ratas, ratones y rateros
Sebastián Cordero y
Carlos Valencia, ECUADOR
Mención de Honor



Salto a la modernidad del cine español

por Esteve Riambau

Perfil atípico

El cine español responde a un perfil atípico como la propia historia de España durante este siglo: agitación, guerra civil, dictadura y transición a la democracia. A esa serie de cambios se han unido los propios cambios que el lenguaje cinematográfico ha ido experimentando durante este primer siglo de existencia.

El cine español es un cine singular, aparentemente cercano a otros cines europeos pero con unas distancias abismales. Aún no se puede comparar la historia del cine español con la historia de las cinematografías europeas importantes. Solamente en los últimos años, gracias por una parte, a la función de los historiadores y por otra parte, a una serie de cambios de perspectiva del cine español, se están viendo las cosas de otro modo.

España es un país cuantitativamente importante en cuanto a producción cinematográfica. En estos momentos se están produciendo alrededor de noventa largometrajes anuales. Durante la década de los años sesenta, sumando la producción estrictamente española a las coproducciones con otros países,

superó los ciento cincuenta largometrajes anuales.

Paradójicamente, el cine en España estaba poco estudiado y solamente en los últimos diez años, gracias a la Asociación de Historiadores, las universidades, las filmotecas y una serie de instituciones que han apostado muy fuerte por la recuperación de este patrimonio, finalmente se han podido sentar las bases de recuperación del

patrimonio fílmico, de estudio, de cuantificación y de elementos que por fin van a permitir a las nuevas generaciones dejar sentadas una serie de referencias.

En los últimos años han aparecido dos diccionarios de cine español; una antología donde especialistas en cada una de las materias estudian y analizan las películas más representativas de la historia del cine español; se han publicado estudios sectoriales sobre directores de fotografía, guionistas, directores artísticos; se ha publicado una historia del cine español con criterios modernos. Existe una Academia de Cine que está incentivando la recuperación del patrimonio con una revista de perfil profesional, y otra de perfil histórico, *Cuadernos de la Academia*, para la publicación, investigación y análisis de diferentes aspectos del cine español.

Hay una cuestión fundamental: la estricta dependencia entre la producción cinematográfica y los períodos históricos, marcados, condicionantes e influyentes, por el papel que el Estado ha jugado en la reglamentación y en el control ideológico, político y económico.

España tuvo una grandísima oportunidad de desarrollar una brillante cinematografía en los años 20, en un momento en que en Europa una guerra involucraba a la mayoría de potencias. Muchos artistas y cineastas emigraron, algunos de ellos recabaron en España, pero por diversas circunstancias, esa presencia temporal de cineastas no cuajaron; en otros lugares, como en Hollywood, supieron acogerlos mejor, quizá pudieron exprimir mejor su talento, aprovechar mejor sus capacidades creativas.

La vanguardia

Durante los últimos años de la década del 20 se vivió el fenómeno de las vanguardias y España produjo notables figuras. La *Generación del 27*, en la cual, dentro del sector cinematográfico, estaban Luis Buñuel, Salvador Dalí y múltiples conexiones con otros personajes no directamente cinematográficos pero sí muy in-

teresados por el cine, como Ramón Gómez de la Serna y Federico García Lorca; una serie de nombres de primera línea mundial pero los resultados fueron reducidos.

Es sintomático y paradójico, pero a la vez muy ilustrativo, el caso de Luis Buñuel, un aragonés de pura cepa formado en la Residencia de Estudiantes de Madrid, al lado de Salvador Dalí y Federico García Lorca, tuviera que rodar sus primeras películas en París, acogéndose al mecenazgo de un aristócrata francés que le financió la realización del *Perro Andaluz* y *La Edad de Oro*. Cuando Buñuel regresó a España para rodar el documental *Tierra sin pan*, sobre una región muy pobre de Extremadura llamada *Las Hurdes*, fue prohibido por las autoridades españolas porque vieron en él una denuncia de la política social y económica del gobierno español.

Cuando ha habido ocasiones para la modernidad en la creación artística a través del lenguaje cinematográfico, no siempre se ha sabido detectar su importancia y no siempre los cineastas españoles que han explorado estas vías, han tenido apoyo en el contexto político y sociológico del momento.

República y guerra civil

Lo mismo podríamos decir de la Guerra Civil. Indudablemente la República desde 1931 hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936, fue otra posibilidad para desarrollar esas nuevas perspectivas, pero indudablemente había otras tareas más urgentes que hacer; y, paradójicamente, una parte importante de la producción cinematográfica durante la República, estuvo en manos de cineastas que después no tuvieron ningún tipo de problema político para seguir durante el franquismo.

Por lo tanto, vemos que la República en ese sentido tampoco propició la aparición de una generación de cineastas que representaran esa idea de modernidad, no cinematográfica sino social, que la República propició en aquel momento. Después cuando estalló la guerra, evidentemente las prioridades eran otras, mucho más urgentes. Entonces se aprecian producciones importantes y muy interesantes desde el punto de vista del cine documental y del cine de propaganda.

Figuras muy interesantes del extranjero acudieron a rodar en España, pero en circunstancias de guerra, en circunstancias estrictamente bé-

licas y de propaganda en la cual no había tiempo para pensar en otros factores. Recordemos que en España estuvo Ernest Hemingway; de su estancia surgió un documental llamado *Tierra de España*. André Malraux, futuro ministro de la cultura francesa y base de la política cinematográfica que dio pie a la *nouvelle vague*, estuvo en España, rodó una película de ficción llamada *Sierra de Teruel* y tuvo que terminarla en Francia, llevándose parte del vestuario porque las tropas de Franco ya le pisaban los talones. La película nunca se vio en España, hasta pasada la muerte de Franco.

Censura franquista

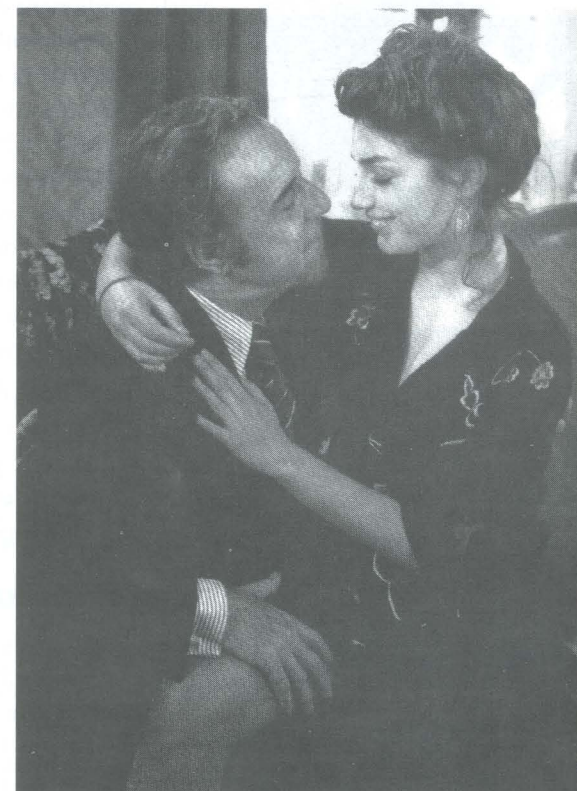
¿Cómo hablar de modernidad, de transformación o de vanguardias en un país que había tenido tantas dificultades para desarrollarlas en un contexto como fue el período del franquismo, con una censura muy rígida? Paradójicamente debe decirse que, a pesar de este contexto, en principio desfavorable, se encontraron algunos resquicios para transformar, avanzar y evolucionar en el lenguaje cinematográfico hacia signos de la modernidad.

Se da una paradoja, por lo menos durante los primeros años del franquismo: desde principios de los años cuarenta hasta mediados de los sesenta, mientras en España se estaba produciendo cine directamente político, llamado explícitamente de cruzada, de defensa de los valores del régimen, la gran referencia de la oposición social y política al franquismo, desde el punto de vista cinematográfico, fue el neorrealismo italiano. Las películas de Vittorio de Sica, Roberto Rosellini y Luchino Visconti llegaba tarde y con cuentagotas, en valija diplomática a través de la embajada italiana. A partir del año 45 se hacían sesiones semiautorizadas en el *Instituto Italiano de Madrid*; fue allí donde los jóvenes cineastas españoles de entonces descubrieron que el neorrealismo italiano conectaba, en un sentido más amplio, con la estética

La producción cinematográfica española se ha visto condicionada por el papel del Estado en la reglamentación y control ideológico, político y económico.



Luis Buñuel



Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel, con Fernando Rey y Ángela Molina.



Bienvenido Mr. Marshal
(1952) de Luis G. Berlanga



Muerte de un ciclista (1955)
de Juan Antonio Bardem



El sol del membrillo
de Víctor Erice



¿Qué he hecho yo para merecer esto?
de Pedro Almodóvar



Bámbola (1996) de Bigas Luna

que defendía, desde la oposición y la clandestinidad, el partido comunista español; la oposición principal a Franco fue organizada en torno a la expresión estética del partido comunista, que era en aquel momento el realismo socialista y por extensión el neorrealismo.

La oposición, reivindicación y alternativa a la estética del franquismo fue la reivindicación del realismo; es decir, mostrar la realidad que el franquismo estaba enmascarando en la pantalla.

Apertura

En los años 60 se produce en España una cierta apertura política, una cierta relajación en la vigilancia y el control de la censura. Aparece entonces un personaje fundamental para la historia de la cultura: Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo.

No es casual que una persona con criterios amplios o menos restrictivos que los de sus colegas en el gobierno franquista, movilizara dos piezas fundamentales: por una parte la información en el sentido amplio: una ley de prensa, cierta apertura de la censura en todos los medios de comunicación, y el primer aparato de la televisión pública en España. Y, por otra parte, con el turismo se abrieron las fronteras para que todo los europeos pudieran comprobar la normalización y el bienestar del régimen franquista, y demostrar internacionalmente que España iba bien y que podía estar al mismo nivel que otros países europeos.

Desde estas dos plataformas, información y turismo, se intentó cambiar la imagen de España, ya que no se podía cambiar España bajo la dictadura. En esta función de cambiar la imagen, el cine jugó un papel fundamental.

La vía simbólica

Igual a lo sucedido en Francia con la *nouvelle vague*, contemporáneamente había una nueva generación de jóvenes que no habían vivido la guerra civil y por lo tanto, pretendían que se les hablara de sus problemas y no del pasado; no de rémoras sino de una sociedad que en los años 60 en todo el mundo estaba cambiando.

¿Cómo se produce este salto a la modernidad? Al inicio en los años 60, aprovechando la flexibilidad de la censura, se intenta reivindicar el realismo; pero los propios cineastas se dan cuenta que contra la censura no se puede luchar, que los límites siguen estando muy claros, que

se puede decir algo, pero no todo, y por lo tanto hay que buscar otras alternativas.

La vía del realismo en un contexto como el de la censura franquista, incluso con la más tolerante de los años 60, era una vía sin salida. De ahí que directores como Saura, evolucionaran hacia otro cine, sofisticado, sutil, crítico y menos politizado, con referencias cercanas al psicoanálisis, a la reflexión sobre la sexualidad. Los temas evidentemente controlados y reprimidos por la censura, expresados en clave simbólica, tenían menos problemas con la censura que la vía del realismo.

Por otra parte, el neorrealismo italiano hacía años que había muerto y en Italia también el cine iba por otras vías. Por lo tanto, en la España de los 60, no parecía ser productivo seguir la vía del realismo, en cambio, sí lo fue explorar esas otras vías simbólicas, mucho más relacionadas con un cine de vanguardia.

La Escuela de Barcelona

Sincrónica entre lo que se llamó el nuevo cine español, todavía con esa vocación realista y la posterior aparición de ese otro nuevo cine español de los años 60, fue la escuela de Barcelona. Joaquín Jordá definió el ideario de la escuela de Barcelona con estas palabras: "Ya que no pudimos hacer Víctor Hugo, haremos Mallarmé", es decir, ya que no podemos, porque no nos dejan, hacer realismo, vamos a hacer una poesía imaginativa que esté más allá de los límites de la realidad.

Hay otra frase del responsable de la dirección general de cinematografía española en aquel momento, José María García Escudero -un personaje decisivo para la evolución del cine español dentro de las posibilidades del franquismo- en una reunión que mantuvo con los cineastas de la escuela de Barcelona. Les dijo: "Siempre que ustedes no saquen obreros en las películas, no van a tener ningún problema con la censura, hagan lo que quieran: modelos, estética, pop, discotecas, playas, etc, pero no me saquen obreros y no habrá problemas". Estaba definiendo estéticamente la muerte del realismo, la imposibilidad del realismo para dar pie a esa nueva forma de expresión que curiosamente sintonizaba con las vanguardias cinematográficas mundiales de los años 60.

Evidentemente este también era un callejón sin salida y sobre todo desde el punto de vista industrial, en un contexto en que

cuantitativamente la mayoría de la producción no iba por esos derroteros ni los resultados de taquilla acompañaban este tipo de experiencias. Cuando Fraga Iribarne fue destituido del Ministerio de Información y Turismo, volvieron a endurecerse los parámetros de la censura; ya ni modelos, ni publicidad, ni surrealistas estaban permitidos. Fueron los últimos años del gobierno franquista hasta la restauración democrática a finales de los años 70.

En los años 80, las circunstancias históricas se impusieron sobre cualquier otra consideración. Fueron años de mucho trabajo, de mucha efervescencia en el sentido de recuperar, incluso cinematográficamente, buena parte de las imágenes o de las ficciones que durante muchos años no se habían podido llevar a cabo.

Documentalistas de la transición

Hay en este período muestras interesantes de un género después prácticamente desaparecido por razones industriales (a veces, la censura industrial es incluso más severa que la censura política). Existe una serie de documentales producidos durante la transición a la democracia, en los cuales se utilizó el soporte documental para analizar y confrontar imágenes del pasado con la utilización de bandas sonoras que chocaban contra el contenido visual; exploraban temas no solamente políticos sino incluso sociológicos: los travestis, los sacerdotes que abandonaban el clero para casarse... Más que documental era cine de montaje que utilizaba imágenes de archivo intercaladas con entrevistas para intentar buscar esta percepción dialéctica de todo lo que había estado pasando y que no se había podido contar en una pantalla.

La modernidad

Aquí aparece la figura de Pedro Almodóvar como referencia a esa idea de modernidad del cine español. Almodóvar surge, además, de un modo absolutamente vanguardista con una película de largo metraje llamada, *Pepa, Lucy, Bom y otras chicas del montón*, que se rodó durante fines de semana con aportaciones voluntarias de amigos, parientes y conocidos dispuestos a sufragar el talento, el potencial creativo de un joven empleado en la compañía telefónica española. Almodóvar supo conectar con una determinada estética, lo que en los primeros años 80 se llamó la movida madrileña; es decir, toda la serie de fenómenos culturales que

sintonizaron con un espíritu de otra nueva generación, en otro nuevo contexto, que dejaba atrás no solamente la guerra civil sino el franquismo y que estaba dispuesta a plantear unas nuevas normas del juego.

Hay otros cineastas que por otras vías distintas, más entroncadas con una tradición histórica que pasaría por esas otras vanguardias, han hecho o siguen haciendo un cine con unas intenciones claras de modernidad como son las películas de Bigas Luna; o el cine de José Luis Guerín, un cineasta joven que ha dirigido pocas películas pero cada una de ellas es un salto hacia adelante en esa búsqueda de la modernidad.

Y también habría que hablar sin duda del que para mí es uno de los más interesantes cineastas españoles de todos los tiempos que es Víctor Erice: ha rodado sólo tres películas en 25 años de carrera, todas ellas obras maestras indiscutibles del cine español: *El espíritu de la colmena* que fue su primer largometraje, *El Sur* y, la que es su última película hasta ahora, *El sol del membrillo*, un documental rodado con el pintor hiperrealista Antonio López. La cámara de Erice filma al pintor trabajando en un cuadro en el que intenta pintar un membrillero en otoño, cuando la luz es limitada; entonces debe desistir de la técnica del óleo para pasarse a la acuarela. Pero hay otro problema: con el paso del tiempo, con el trabajo absolutamente minucioso por parte del pintor, éstos membrillos van creciendo, van madurando y van modificando la forma de las ramas de los árboles y el pintor en esta lucha contra el tiempo y contra la luz, por fijar en un lienzo la realidad, tiene que ir marcando con pequeñas señales, con pequeñas referencias geométricas, el espacio primitivo que la realidad ha ido modificando. Es una reflexión sobre lo que es el cine: los parámetros del tiempo, el espacio y la luz, fijados en una pantalla blanca. Esto también es modernidad, también es cine de vanguardia.

El nuevo público español

Circunstancias sociales y más concretamente la normativa actual de protección estatal, marcan de nuevo tendencias muy claras al cine español. El hecho de que el Estado subvencione más aquellas películas que tienen éxito en taquilla, potencie un cine de cara a la taquilla, es incentivo a la producción, aumenta el número de largometrajes anuales, el número de nuevos



Luis G. Berlanga



Juan Antonio Bardem



Víctor Erice



Pedro Almodóvar



Bigas Luna

Pilar Miró, visceral, irregular, impulsiva, contradictoria en sus películas; lúcida y clarividente en la reorganización del cine español.

José Luis Guerín, cineasta joven que ha dirigido pocas películas pero cada una de ellas es un salto hacia adelante en la búsqueda de la modernidad.

realizadores y, sobre todo, ha conseguido algo que es tanto más importante que la modernidad y la vanguardia: que el público español crea en el cine español, se identifique con el cine español.

Hasta hace unos cuantos años la frase habitual era: "he ido a ver una película que es española pero no está mal". Actualmente la gente muy joven va a ver una película porque es española. Se ha conseguido recuperar la confianza del público, pero no gracias a la renovación temática. Se habla de los problemas de siempre: relaciones de pareja, relaciones generacionales, etc. pero en un lenguaje y desde una perspectiva en la que el público se identifica con los personajes y las situaciones, más que con los efectos especiales, los grandes actores y la acción que pueda proporcionar una película norteamericana. Es un fenómeno extraño.

Otro fenómeno que también invita a la reflexión es que, curiosamente éstas películas después no tienen éxito más allá de España. Películas que han recaudado cifras absolutamente astronómicas y de espectadores en España, se han estrenado en París y han estado una semana en cartelera.

Los tres puntales del cine español

Para terminar quiero señalar que ha habido tres personas fundamentales para la historia del cine español reciente:

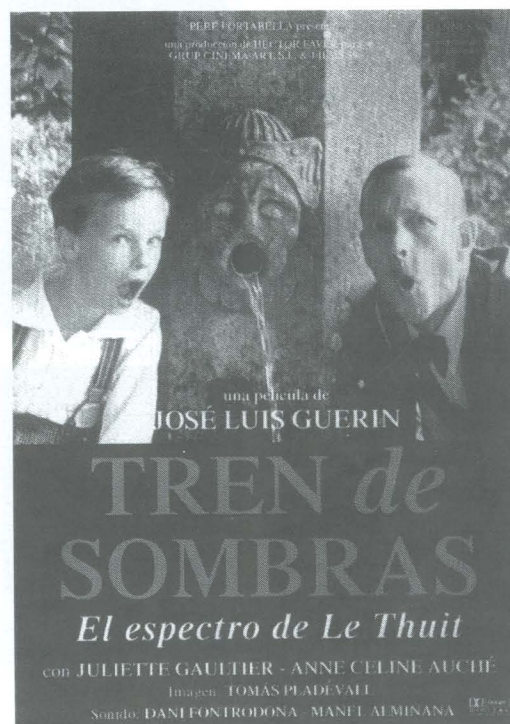
José María García Escudero, responsable de la cinematografía durante los años 60. A pesar del franquismo, sentó las bases de modernización para dar juego a una nueva generación de cineastas, entre los cuales estaban Pilar Miró, Mario Camus, Carlos Saura y Manuel Gutiérrez Aragón, con relevancia durante los años 80 y 90. También creó la primera escuela oficial de cine e institucionalizó la formación cinematográfica, modernizándola dentro de una situación tan paradójica como aquella.



Ricardo Muñoz Suay, polifacético y singular, estuvo en todas las guerras y en todas las batallas del cine español. Fue amigo de Buñuel, trajo a Buñuel a España para rodar *Viridiana* después de muchos años de exilio, fue ayudante de dirección de Bardem, y de Berlanga en *Bienvenido Mr. Marshall*; fue fundador de la Filmoteca de Valencia y estuvo detrás de la productora que movió las películas de la Escuela de Barcelona.

Pilar Miró, persona terriblemente visceral, irregular, impulsiva, con estilos muy contradictorios entre sus películas; pero en cambio, lúcida y clarividente en la reorganización del cine español. Como Directora General de Cinematografía en el primer gobierno socialista durante los años 80, sentó las bases de la nueva política cinematográfica para que el cine español entrara en la comunidad europea. Como Directora General de la Televisión creó los convenios de ayuda de televisión para el cine, aumentó la cuota de largometrajes españoles emitidos por la televisión pública en detrimento de las películas americanas; aumentó la participación de televisión en la producción de cine español y fue absolutamente decisiva en la consolidación de ese cine que ahora está recogiendo los frutos.

Adaptación de Gabriel Pulecio



Sexo por compasión

Laura Maña

Abandonada por su marido, una mujer de cincuenta años, con ánimos trasgresivos, se acuesta con un hombre; sin querer le salva la vida, y el supuesto pecado que deseaba cometer, se convierte en una obra de caridad. Con el tiempo llegan otros hombres buscando su ayuda.



Directora: Laura Maña. Productores: Julio Fernández para Sogedasa(España), Miguel Torrente para Visual Grup (España), Conaculta-Incine (México), Resonancia Productora (México). Guión: Laura Maña. Fotografía: Henner Hoffman. Director artístico: Marisa Pecanins. Montaje: Guillermo Maldonado. Sonido: Juan Carlos Prieto. Música: Francesc Gener. Intérpretes: Elisabeth Margoni, José Sancho, Juan Carlos Colombo, Alex Angulo, Mariola Fuentes, Alicia Montoya, Eric Bonicatto.

Laura Maña nació en Barcelona 1968. Se inicia con *Lolita's Affair*, de José Antonio de la Loma. Ha participado en *Un placer indescriptible*, *Ni un pam de net*, *Pizza arrabiata*, *Les marmottes*, *La teta y la luna*, *La pasión turca*, *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Laura Maña se destaca también por su experiencia como escritora, con relatos como *Cena de intelectuales* y *Un mundo numérico* que le valió el primer premio en el concurso nacional Gabriel Aresti (Bilbao).

* Película en competencia.

Morir (o no)

Ventura Pons

Siete historias independientes: un director de cine que quiere salir de su bache creativo, un heroinómano, una niña que se atora con los huesos del pollo, un enfermo que no alcanza el botón de alarma del hospital, una histérica que se atiborra con pastillas, un joven motociclista atropellado por la policía y un ejecutivo víctima de un asesino a sueldo. Las siete historias se encadenan en una sola y todos los personajes se relacionan entre ellos.

Año: 1999. Producción: Els Films de la Rambla, S.A. Productor: Ventura Pons. Guión: Ventura Pons. Fotografía: Jesús Escosa. Director artístico: Bello Torras. Montaje: Pere Abadal. Sonido: Boris Zapata. Música: Carles Cases. Intérpretes: Luis Homar, Carme Elias, Roger Coma, Marc Martínez, Anna Azcona, Vicky Peña. Duración: 92 min.

España

presentó una muestra de 22 películas

que representan lo más contemporáneo del cine hispánico. Jóvenes directores con sus óperas primas -Cesc Gay, Gracia Querejeta- junto a maduros y veteranos -Saura, Bigas Luna, Ventura Pons- muestran un panorama vital y variado, tanto en la temática, en la forma del relato y sus puntos de vista, como en el tratamiento visual de sus historias.

La ibérica es una cinematografía que se renueva constantemente en la tensión creada por la búsqueda genuina de una expresión personal, que implica el desarrollo de un cine de autor y las demandas de una producción comercial. Como no hay una tendencia o un estilo común, ni una escuela que englobe toda esta variedad de intentos, resulta imposible, y pretencioso, intentar un «diagnóstico» del cine español de hoy. Son muchas sus tendencias, sus voces particulares, sus preocupaciones narrativas y temáticas, que hacen que este cine tenga por característica principal, precisamente, sus innumerables variaciones, aunque todas -eso sí- de alguna manera centradas en la expresión del alma hispánica.

Esta XVII edición del Festival de Cine de Bogotá le ha dado a nuestro público la posibilidad de realizar un acercamiento a esta nuevas expresiones del cine español actual. Cada película habla su lenguaje particular, cada película propone un punto de vista específico acerca del mundo y la vida. Son las historias que nos narraron lo que al cabo queda en la memoria del público. Ellas conformaron este panorama que vale la pena recordar. De ellas, *Cinemateca* ofrece una selección de reseñas a su lectores.

Ventura Pons. Filmografía: *Ocaña, relato intermitente*, 1978. *El vicario de Olot*, 1981. *La Rubia del Bar*, 1986. *i Puta Miseria!*, 1989. *¿Qué te juegas, Mari Pili?*, 1990. *Esta noche o nunca*, 1991. *iRosita, please!*, 1993. *El porqué de las cosas*, 1994. *Actrices*, 1996. *Caricias*, 1997. *Amic/Amat*, 1998. *Morir (o no)*, 1999.

A propósito de Buñuel

José Luis López-Linares y Javier Rioyo

La infancia de Buñuel en Calanda, su tormentosa relación con Dalí en la Residencia de Estudiantes, los



primeros pasos en París con los surrealistas, la República, la guerra y su militancia política, el exilio en Nueva York, la llegada a México, el encuentro con Silberman. Y la famosa entrevista en su casa de México.

Año: 2000. Género: Documental. Guión: Agustín Sánchez Vidal. Fotografía: J.L. López-Linares. Música: Mauricio Villavecchia.

El arte de morir

Alvaro Fernández Armero

Una desaparición deja de ser un caso cerrado cuando la policía encuentra una pista decisiva. Los amigos de la víctima son interrogados; aunque todos afirman no saber nada de su desaparición, ocultan un secreto: los seis están implicados en el asesinato. Los que conocen la verdad, empiezan a morir en extrañas circunstancias.

Duración: 102 min. / Color. Guión: Juan Vicente Pozuelo y Curro. Fotografía: Javier Salmons. Montaje: Iván Aledo. Música: Bingen Mendizábal. Intérpretes: Fele Martínez, María Esteve, Gustavo Salmerón, Sergio Peris-Mencheta, Emilio Gutiérrez Caba.

Sobreviviré

Alfonso Albacete y David Menkes

Las diferentes etapas de la vida de una mujer: adolescencia, universidad, primer amor, trabajo, maternidad, para acabar concluyendo que lo contrario a la depresión no es la felicidad, sino la vitalidad, la voluntad de estar vivo.

Año: 1999. Duración: 106 min. Producción: Aurum Producciones, S.A., El Paso Producciones, S.L. Productor: Francisco Ramos. Intérpretes: Emma Suárez, Juan Diego Botto, Mirtha Ibarra, Rosana Pastor, Manuel Manquiña. Filmografía: *Más que amor, frenesí*, 1996. Ópera prima, codirigida con Miguel Bardem. *Atómica*, 1997. *Sobreviviré*, 1999.

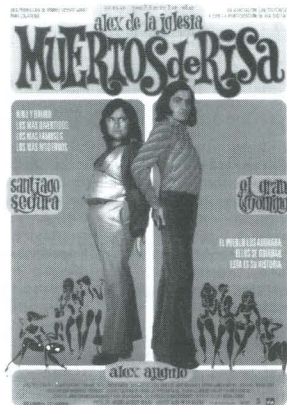




Muertos de risa

Alex de la Iglesia

El éxito también tiene su lado malo. Envidias, paranoias... La historia de Nino y Bruno es un drama que empieza a tiros delante de las cámaras de televisión.



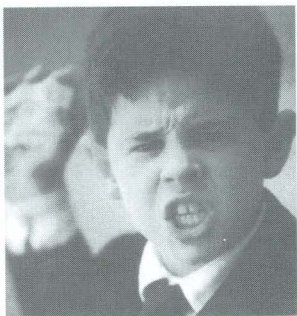
Año: 1999. Producción: Lola Films. S.A., Telecinco, S.A., con la participación de Via Digital, S.A. Productor: Andrés Vicente Gómez. Guión: Jorge Guerricaecheverría, Alex de la Iglesia. Fotografía: Flavio Martínez Labiano. Directores artísticos: José Luis Arribas, Arturo García Blaña. Montaje: Teresa Font. Sonido: Antonio Rodríguez "Mármol". Música: Roque Baños. Intérpretes: Santiago Segura, El Gran Wyoming, Alex Angulo, Carla Hidalgo, Eduardo Gómez. Duración: 113 min.

Alex de la Iglesia. Filmografía: *Miradas Asesinas*, 1990 (Cm). *Acción Mutante*, 1992. *El día de la Bestia*, 1995. *Perdita Durango*, 1997. *Muertos de Risa*, 1999.

La lengua de las mariposas

José Luis Cuerda

En un pueblo de Galicia, a finales de 1936, un niño de ocho años ha oído decir que los maestros pegan. El primer día de clase, huye aterrorizado y pasa la noche en el monte. A partir de entonces, co-



mienza el aprendizaje para el nuevo escolar.

Año: 1999. Producción: Sogetel, S.A., Las Producciones del Escorpión, S.L. Productores: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda. Guión: Rafael Azcona. Fotografía: Javier Salmónes. Director artístico: Josep Rosell. Montaje: Nacho Ruiz Capillas. Sonido: Goldstein & Steinberg. Música: Alejandro Amenábar. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Manuel Lorenzo, Uxia Blanco, Gonzalo Uriarte, Alexis de los Santos. Duración: 95 min

José Luis Cuerda. Filmografía: *El Túnel*, 1977. *Pares y Nones*, 1982. *Mala Racha*, 1985. *El Bosque Animado*, 1987. *Amanece que no es poco*, 1988. *La Viuda del Capitán Estrada*, 1990. *La marrana*, 1992. *Tocando fondo*, 1993. *Así en el cielo como en la tierra*, 1995. *La lengua de las mariposas*, 1999.

Goya en Burdeos

Carlos Saura

Exiliado en Burdeos, a los 82 años, junto a la última de sus amantes, Francisco de Goya reconstruye para su hija Rosario los acontecimientos que marcaron su vida. Se suceden las luces y las sombras, un Goya joven y ambicioso que lucha denodadamente por subir los resbaladizos peldaños de la corte de Carlos IV. Encontrará la fama y la fortuna, las intrigas palaciegas y el juego de la seducción y la mentira; también encontrará a su único amor, la Duquesa de Alba.



Año: 1999. Producción: Lola Films, S.A., Italian Internacional Films. Productor: Andrés Vicente Gómez. Guión: Carlos Saura. Fotografía: Vittorio Storaro. Director artístico: Pierre Louis Thévenet. Montaje: Julia Juániz. Sonido: Carlos Faruolo. Música: Roque Baños. Intérpretes: Francisco Rabal, José Coronado, Maribel Verdú, Eulalia Ramón, Dafne Fernández. Duración: 106 min.

Carlos Saura. Filmografía: *Ana y los lobos*, 1972. *Cria cuervos*, 1975. *Elisa vida mía*, 1977. *Flamenco*, 1995. *Taxi*, 1996. *Pajaro*, 1997. *Tango*, 1998. *Goya en Burdeos*, 1999.

Cuando vuelvas a mi lado

Gracia Querejeta

Después de algún tiempo sin verse, tres hermanas se reúnen en torno a la madre que acaba de morir. La difunta dejó escrita su voluntad en una hoja de papel: que sus cenizas se dividan en tres partes y

que cada una de ellas vaya a parar a tres destinatarios distintos.

Producción: Elías Querjeta, Fernando Bovaira, Elías Querejeta PC, Sogetel. Guión: Elías Querejeta, Gracia Querejeta. Fotografía: Alfredo Mayo. Edición: Nacho Ruiz-Capillas. Música: Angel Illarramendi. Intérpretes: Marta Belaustegui, Mercedes Sampietro, Julieta Serrano, Adriana Ozores. Duración: 97 min.

Gracia Querejeta. Madrid 1962. Actriz a los 13 años, en las *Palabras de Max*, que obtuvo el Oso de Oro de Berlín en 1978. Filmografía: *Una estación de paso*, 1991. *El último viaje de Robert Rylands*, 1996.

Asfalto

Daniel Calpasoro.

Una joven buscavidas urbana mantiene una relación muy especial con dos amigos, rateros de poca monta. El amor que se profesan los tres es recíproco y a tres ban-



Volaverunt

Bigas Luna

El 22 de julio de 1802, doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, la más bella, rica y liberada mujer de sus tiempos, más conocida como la Duquesa de Alba, da una cena de gala para inaugurar su nuevo palacio. La más alta sociedad acude a la cita. A la mañana siguiente encuentran a la Duquesa muerta en su cama. Apenas tenía 40 años.

das. "Todos se sienten desengañados por la sociedad que les ha tocado vivir, viéndose empujados a engañarse y a traicionarse.

Producción: José María Lara. Guión: Daniel Calpasoro, Santiago Tabernero, Frank Palacios. Fotografía: Josep María Civit. Montaje: Julia Juániz. Música: Nacho Mastretta. Intérpretes: Naiwa Nimri, Juan Diego Botto, Gustavo Salmerón, Alfredo Villa, Antonia San Juan.

El mar

Agusti Villaronga

Con la llegada de la Guerra Civil a Mallorca, dos chiquillos son testigos mudos de venganzas mortales. Años después se vuelven a encontrar y empiezan una nueva amistad.



Producción ejecutiva: Isona Passola. Guión: Tony Aloy, Biel Mesquida, Agusti Villaronga. Fotografía: Jaime Peracaula. Música: Javier Navarrete. Intérpretes: Bruno Bergonzini, Roger Casmajor, Antonia Torres, Angela Molina, Simón Andreu.

XVII Festival de Cine de Bogotá

Círculos precolombinos, 2000



Círculo Precolombino de Oro

Amores perros

Alejandro González Iñárritu

México

En Ciudad de México un accidente automovilístico hace que tres vidas choquen entre sí y nos revelen lo perro de la naturaleza humana. Octavio se fuga con Susana, la esposa de su hermano. Daniel un hombre de 42 años, deja a su esposa y a sus hijas para irse a vivir con Valeria, una hermosa modelo. El Chivo, un ex guerrillero

que ha purgado varios años en la cárcel, se dedica a asesinar a sueldo. Premiada en Cannes y postulada para el Oscar

1999. Productor: Alejandro González Iñárritu. Guión: Guillermo Arriaga Jordan. Fotografía: Rodrigo Prieto. Intérpretes: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Vanessa Bauche. Duración: 151 min. Alejandro González Iñárritu. Debuta con *Amores Perros* en el mundo cinematográfico.

Círculo Precolombino de Bronce

El chacotero sentimental

Cristian Galáz

Chile

Un excéntrico locutor de radio conduce un exitoso programa. Las llamadas de sus radioescuchas le exponen tres historias de amor, cargadas de enredos, disputas y pasión.

Patatas Negras: Un estudiante universitario, de provincia, conoce a una insinuante vecina de la pensión en donde vive e inicia una relación clandestina.

Con: Daniel Muñoz, Lorene Prieto, Sergio Schmied, Fernando Fariás, Martín Salinas.

Secretos: Una estudiante descubre un secreto familiar a través de lo que fuera su juego predilecto de la infancia: esconderse en el ropero para espiar a los demás.

Con: Ximena Rivas, Patricia Rivadeneira, Mateo Iribarren.

Todo es cancha: Una pareja habita un apartamento de vivienda popular que imposibilita todo acercamiento sexual.

Con: Pablo Macaya, Tamara Acosta, Patricia Bunster.

1999. Producción: Cebra Producciones Audiovisuales LTDA. Producción General: Alejandro Castillo. Producción Ejecutiva: Roberto Ariagoitia. Guión: Mateo Iribarren. Fotografía: Antonio Fariás. Montaje: Soledad Salfate. Sonido: David Cuerpo. Música: Carlos Cabezas. Duración: 90 min. Color.

Cristian Galáz: Nació en Santiago de Chile en 1958. Estudió filosofía y periodismo. Es uno de los fundadores de la productora de cine y t.v. *Nueva Imagen*. Trabaja en el área del Video Clip, con destacados músicos como Los Prisioneros. Jorge González, La Ley, Inti-Ilumani. En 1991 funda *Cebra Producciones*, empresa destinada a la realización de cine publicitario, dirigiendo hasta a fecha más de 200 comerciales.

Filmografía: *Hay un hombre en la luna* 1993, (MM). *El chacotero sentimental*, la película 1999 (LM).



Círculo Precolombino de Plata

Krampack

Cesc Gay

España

Una colorida región mediterránea durante el verano de 1999 es el marco propicio para el desarrollo de la historia de dos jóvenes de diecisiete años que guardan una estrecha amistad y van a pasar diez días de vacaciones en la casa de la playa de su familia. Empieza el despertar sexual, los primeros amores y la búsqueda de sí mismos. Descubrirán el amor, el desencanto, los celos y cruzarán la frontera indefinida que separa la adolescencia del mundo de los adultos.

2000.. Producción: Messidor films. Productores: Marta Esteban, Gerardo Herrero. Guión: Cesc Gay, Tomás Aragay. Inspirado en la obra teatral

"krampack" de Jordi Sánchez. Fotografía: Andreu Rebés. Montaje: Frank Gutiérrez. Dirección Artística: Llorenç Miquel. Sonido: Joan Quilis. Música: Riqui Sabatés, Joan Díaz, Jordi Prats. Intérpretes: Fernando Ramallo, Jordi Vilches, Marieta Orozco, Esther Nubiola, Chisco Amado. Duración: 90 min. 35 mm. Color

Cesc Gay: Nace en Barcelona en 1967. A pesar de su corta edad ha obtenido numerosos reconocimientos por la seriedad de sus trabajos en el Festival Internacional de Cine de Zagreb, Festival de Cine de San Sebastián, Festival de Cine Atlántico de Cádiz y en la Bial de Arte de Barcelona. Filmografía: *Baile de máscaras* (CM) 1987 Super 8 mm. *Aldous* (Espectáculo Multimedia) 1992. *Krakers* (Documental T.V.) 1994 *Hotel Room* (LM) 1998. *Krampack* (LM) 2000.

Mención especial

Ratas, ratones y rateros

Sebastián Cordero

Ecuador

El mundo de Salvador, un delincuente joven e ingenuo, se ve seriamente trastornado por la llegada de su primo Angel, un ex-convicto en busca de dinero rápido y un escondite. Salvador se involucra en los turbios asuntos de su primo en un intento por huir de su asfixiante entorno familiar. Sin embargo, arrastra con él a su familia

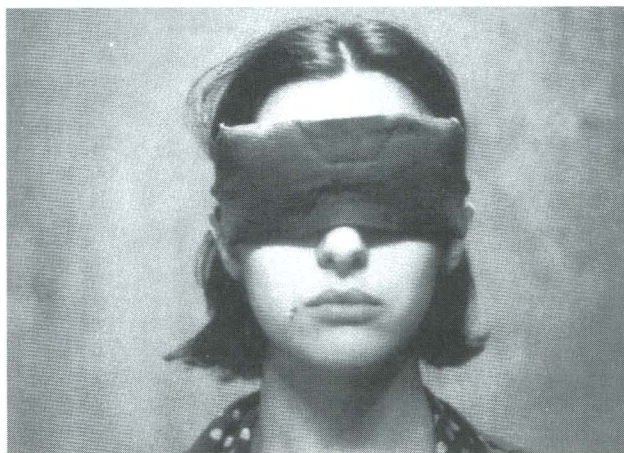
y a sus amigos destruyendo lo poco que tenía sentido en su vida. Es una historia sobre la pérdida de la inocencia, a través de una mirada íntima a la delincuencia.

1999. Producción: Cabeza Hueca Producciones. Productor: Lisandra I. Rivera. Ejecutiva: Isabel Dávalos. Guión: Sebastián Cordero. Fotografía: Matthew Jensen. Dirección Artística: Isabel Dávalos. Edición: Sebastián Cordero, Mateo Herrera. Sonido: Masakazu Shirane. Producción Musical: Sergio Sacoto-Arias. Intérpretes: Carlos Valencia, Marcos Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama, Irina López. Duración: 107 min. 35 mm. Color.

Sebastián Cordero: Nació en Quito en 1972. A los dieciocho años de edad, empezó sus estudios de cine y guió en la University of Southern California de los Angeles.



XVII Festival de Cine de Bogotá Muestra y competencia



Argentina

Garage Olimpo
Marco Bechis
1999

Una militante y alfabetizadora es secuestrada y torturada en una prisión clandestina conocida con el nombre de Garage Olimpo.

Tesoro mío
Sergio Bellotti

Semana decisiva de un oscuro cajero frente a la infidelidad de su esposa, a la traición de su amante y a la corrupción de sus amigos.

Yepeto
Eduardo Calcagno
1999. 105 min.

Amor y amistad entre un maduro catedrático de literatura, su alumna y un atleta enamorado de la joven.

Brasil

Bossa nova
Bruno Barreto.
1999

Cuando descubre que su esposa tiene un romance, inicia amores con una antigua amiga a quien conoció por casualidad.

Amor & Cia.
Hélcio Ratton
1998.

A finales del Siglo XIX, un rico comerciante descubre a su amada esposa en brazos de su socio. Fina comedia donde se mezclan el amor y los negocios.

O toque do oboe
Claudio Mac Dowell
1997

Un pasajero desvía su viaje en tren hasta llegar a un decadente poblado; lleva como única compañía su viejo obóe.

Colombia

Mientras arde el fuego
Julio Roberto Peña
1982. 100 min. 35 mm. Color.

Dos humildes campesinos y sus familiares intoxicados con los químicos que utilizaban para la fumigación de sus siembras.

Terminal
Jorge Echeverri
1999

Recorrido espiritual y físico de un hombre desde cuando su mujer lo abandona.

Diástole y sístole
Harold Trompetero
1999

En 35 historias desarrolladas en un promedio de dos minutos intenta explicar el fracaso matrimonial a la manera de un rompecabezas.

Egipto

El mercado del placer
Semir Seif
1999

Después de pasar 20 años en la cárcel, tras verse involucrado en un caso de tráfico de heroína, regresa a la vida civil.

Estados Unidos

Cosas que puedes decir con solo mirarla
Rodrigo García
2000

Cinco historias de mujeres, sus angustias, sus deseos, sus dudas; sus vidas que se juntan, se cruzan, se hacen y se deshacen.

Francia

La vida de Jesús
Bruno Dumont
1997

Una banda piratea por las carreteras secundarias, en una inconsciente obstinación, un implacable descenso a los infiernos: del sida, la muerte, el miedo, la agresión sexual, el asesinato racista. Y quizás la redención.

Japón

Kikujiro
Takeshi Kitano
1999. 106 min.

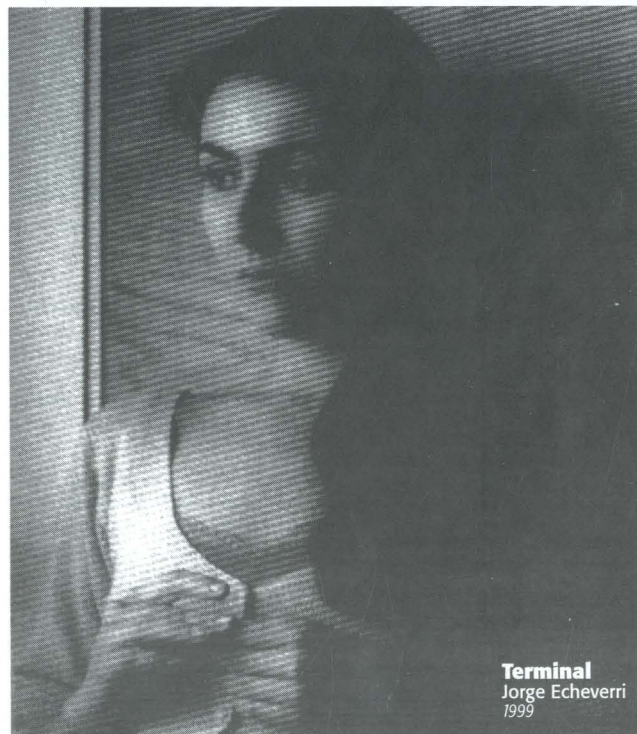
Con una dirección y una foto, Masao emprenderla búsqueda de su madre, a la que no recuerda. Kikujiro, se ofrece a ayudarla en su búsqueda.

Gran Bretaña

Homenaje a Ken Loach

My name is Joe
Ken Loach

1998. Coproducción hispano-británico-alemana. La película une a una pareja inverosímil: él, desenganchándose después de caóticos años de alcoholismo; ella, una enfermera que vive exclusivamente para su trabajo.



Terminal
Jorge Echeverri
1999

México

Rito terminal
Oscar Urrutia Lazo
1999. 110 min.

Durante la celebración de la fiesta patronal en una comunidad indígena, un fotógrafo pierde su sombra.

Venezuela

Caracas amor a muerte
Gustavo Adolfo Balza.

Itinerario trágico de una adolescente embarazada está indecisa en un hijo no esperado. de un joven violento buscado por la policía, quien rechaza el aborto.

Ladybird, Ladybird
Ken Loach
1993. 102 min. 35 mm. Color.

Una madre denodada y persistente lucha para recuperar a sus hijos enfrenándose a la Burocracia.

Raining stones
Ken Loach
1993. 90 min. 35 mm. Color.

Un desempleado cae en las manos de un prestamista para comprar el mejor traje de primera comunión a su hija.

Portafolio de imágenes

VIDEOTECA DE CINE COLOMBIANO

Camilo, el cura guerrillero (1974) de Francisco Norden

Videoteca de cine colombiano

Cine de violencia en Colombia

por Enrique Pulecio Mariño

La Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura comprendió la necesidad de divulgar el cine colombiano en el resto del mundo. Así creó lo que denominó el *Portafolio del cine colombiano*. La muestra abarca un panorama amplio de nuestro cine en cuanto que recoge las películas producidas en el país a lo largo de su historia. Todos los aspectos están presentes en la selección: cine argumental documental, animación, cortometraje, largometrajes, géneros y tendencias, con lo cual el *Portafolio* quiere constituirse en una muestra de lo más representativo de nuestro cine. El hecho que la historia de Colombia esté marcada por la violencia podía hacer suponer que este tema permea buena parte de las preocupaciones de nuestros cineastas. Y es que en sus más visibles manifestaciones la violencia con la cual convivimos crea un estado de cosas imposible de ignorar. No obstante, esto no ha sido así. La función del cine o una de sus funciones es la de expresar las realidades de una sociedad. El cine colombiano ha sido tímido ante este proceso histórico. La selección servirá sin duda para reflexionar sobre las tendencias, los énfasis y las carencias de nuestro cine. El único criterio al cual se ciñó el grupo de personas convocado para realizar la selección fue el de determinar la importancia de las películas por su calidad y su grado de representatividad.*

Hablar del cine de violencia en Colombia es tomar como evidencia histórica las producciones que se han realizado como iniciativas individuales en el cine argumental. *El río de las tumbas* de Julio Luzardo, *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden, *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo, *Rodrigo D, no futuro* y *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria hablan elocuentemente de esta producción. El cine documental, en donde la realidad del fenómeno se expresa por medios testimoniales, está representado por películas como *Camilo el cura guerrillero* de Francisco Norden *Nuestra voz de tierra memoria y futuro*, de Marta Rodríguez y Jorge Silva o *Diario de Medellín* de Catalina Villar.

Dentro de un fresco histórico heterogéneo en donde la violencia se relaciona con las compatibilidades o bien con las restricciones de las formas de comprensión del fenómeno y que no se inscribe en esferas que le son ajenas como son los estudios sociales, el cine de la violencia crea su propio discurso político o bien su ilustración histórica. No obstante, aunque la violencia no ha sido un tema potencialmente activo para que su expresión sirva de base para un análisis a través del cine, lo que haría de él un verdadero testigo de esa historia, antes que productor de historia, aún sigue siendo un operador del imaginario colectivo.

Si el fenómeno de la violencia en Colombia, expresado por los cineastas adquiere unas características con sus causas y efectos determinados, es porque el autor cinematográfico de las obras de ficción, que ha buscado una correspondencia vívida con esa realidad, de manera diversa y particular, viene a representar forzosamente una proyección histórica como una totalidad social y política, como un mundo construido, o como diría Frederic Jameson, como alegoría. Pero, cosa curiosa, el cine documental sobre el que recae teóricamente la tarea de servir de espejo al devenir de los fenómenos sociales y políticos, con valiosas pero pocas excepciones, no ha asumido con la debida profundidad este fenómeno.

Una muestra nacional

El *Portafolio* no ha ignorado estas presencias y esas ausencias al seleccionar una muestra balanceada y proporcional de las diferentes tendencias de nuestro cine. ¿Cuál es pues el lugar del cine, dado el hecho que no formula un testimonio de la realidad y mucho menos propicia el uso instrumental de los medios y criterios fidedignos orientados hacia la dinámica del análisis? Algo que se constituyese en un punto de arranque útil para orientar un cambio imperativo en la toma de conciencia que se traduzca en una visión amplia y comprometida con la realidad histórica. Es necesario reconocer que las películas colombianas que desarrollan el tema de la violencia, apenas resuenan con un débil eco en la historia de nuestro cine. La selección de este *Portafolio* expresa el hecho, aunque no premeditadamente, en su balance. Queda solo el gesto, la necesidad de recrear ciertas situaciones, la experiencia del esbozo tímido, pero también el vacío ante un proyecto que se configure en torno a propósitos tan válidos como los planteados en su momento por el «nuevo cine latinoamericano», con el que se buscaba, como afirmó Isabel Sánchez, «contribuir al desarrollo y fortalecimiento de una cultura nacional, asumir una perspectiva continental y al mismo tiempo abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos».

Las tres violencias

Se dice que hay tres violencias. La primera es la lucha partidista entre liberales y conservadores, desatada tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. La segunda es la violencia guerrillera, que de alguna manera prolonga la anterior. La tercera es la violencia engendrada por el narcotráfico en su época más cruda, cuando Gonzalo Rodríguez Gacha, alias «El Mexicano» y Pablo Escobar, aterrorizaron a la población civil y a las autoridades desde las guaridas de los «extraditables».

El río de las tumbas de 1964, de Julio Luzardo, inaugura la visión de la violencia partidista en el cine colombiano. El mérito de Luzardo reside en el hecho de haber creado un clima de violencia en su película, sin hacerla cruel mente evidente, sin combates artificiales, ni inútiles confrontaciones al estilo de un filme de acción. El director trazó el retrato social de un pueblo de tierra caliente, con sus personajes bien delineados, dentro de la organización de los espacios narrativos en una dramaturgia de trágicos sucesos. La película de Luzardo perdura no solo porque aborda el tema con honestidad, comprendiéndolo dentro de un marco político, social y conceptual con un nuevo realismo y una atmósfera plenamente lograda, sino por que, por primera vez, se amplía el sentido del tiempo narrativo y se introduce de manera simbólica dentro de ese tiempo, con la metáfora, que es a la vez exacto reflejo de la realidad el cauce precipitado de un río arrastrando los cadáveres de las víctimas de la violencia. *Cóndores no entierran*

todos los días, es un avatar, que ilustra lo fundamental y da pertinencia a la violencia ejercida por uno y otro partido político. Aquí, en cualquier caso lo que cuenta es la crueldad ciega, la deformación de ideas políticas abyectas trocadas en leyes de acción privada en la ausencia de toda consideración humana. Basada en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Cóndores no entierran todos los días* pone en evidencia la mecánica mediante la cual un partido político- el conservador- utiliza la fuerza de

las armas para aniquilar a sus enemigos políticos. León María Lozano representa a ese personaje que como pieza de un engranaje más vasto crea sobre el pueblo las intolerables condiciones de la asechanza y el miedo. Dentro del cine documental, *Camilo, el cura guerrillero* de 1974, realizada también por Francisco Norden, constituye una visión testimonial, una mirada objetiva casi impersonal acerca de Camilo Torres Restrepo. Norden investiga más que los hechos mismos, los reflejos que su vida dejó en algunos personajes conocidos de la vida nacional. Y a través de ellos nos da una semblanza del sacerdote sacrificado. Así pasan frente al espectador diversas etapas de su vida pública y privada Álvaro Gómez Hurtado, Luis Villar Borda, Alfonso López Michelsen, Gabriel García Márquez, Gilberto Vieira, Diego Montaña Cuéllar y Alberto Zalamea, entre otros. El aporte de Jorge Silva y Marta Rodríguez al cine documental que implica una postura ante la violencia toma con ellos un vigor y una determinación única en Colombia.

El cine colombiano de ficción frente a la segunda forma violencia, la de la insurgencia guerrillera, que aparece desde los años 80, no solo fue tímido sino evasivo. Apenas unos pocos cortometrajes

surgen de la consideración de este fenómeno *El potro chusmero* (1985) de Luis Alfredo Sánchez, basado en un cuento de Mijail Sholojov relata un episodio de la insurrección armada. Otros argumentos de la violencia hacen estallar sus contenidos alegorizando conflictos entrecruzados en relatos que van mas allá del realismo político, de un realismo socialista o heroico, trasponiendo su formulación a cierto realismo mágico como en *El hombre de acero* (1985) de Carlos Duplat. También en el cine de la violencia hay una tendencia imaginativa, que busca escribir una parábola fantástica, de difícil intercambio simbólico con lo que hipotéticamente le sirve de base, lo cual resulta evidente en sus contrafiguras narrativas, estructuradas bajo el dominio de una solución fantástica como en *Carne de tu carne* (1983) largometraje de Carlos Mayolo. La película de Mayolo, irrumpe en el terreno equivoco de la transgresión, representada por el apasionado incesto entre dos medio hermanos en una alegoría de amor y muerte.

Confesión a Laura Jaime Osorio pone en escena un drama que contextualiza «el bogotazo». Sobre los créditos iniciales podemos ver las imágenes de los violentos episodios callejeros del 9 de Abril, pero la sustancia misma de la narración no se centra en la violencia. Sería pertinente decir que la situación de sus personajes es parte de esa forma de alegorización en que puede inscribirse la vida misma del país rodeada de una situación violenta.

La tercera, la generada por el narcotráfico, es una violencia urbana que se ha centrado en Cali y Medellín. Los jóvenes que la ejercen «como cazadores que les gustan las armas» son los protagonistas de las películas de Víctor Gaviria. *Rodrigo D, no futuro* y *La vendedora de rosas*, reflejan la vida de una juventud en guerra contra la sociedad que los rechaza. En busca de afirmarse en sus propios valores, su lucha es una respuesta violenta a las instituciones. *No futuro* no es, una película sobre el sicariato, pues según su director es «apenas un acercamiento a ese mundo. Oscar Campo en Cali representa la mejor corriente del cine documental. Campo afirma que «Cali es una ciudad muy aparente, la miseria y la pobreza están muy escondidas. En este momento están bajando más de mil muertos por el río Cauca». La historia se repite. Son acaso los mismos muertos que bajaron en *El río de las tumbas*, los mismos que han bajado en este país desde cuando comenzó a desangrarse en sus interminables guerras civiles.

* El jurado estuvo integrado por: Juan Diego Caicedo, Hugo Chaparro, Hernando Martínez, Enrique Pulecio, Diego Rojas y Rito Alberto Torres.



Cóndores no entierran todos los días de Francisco Norden

PELÍCULAS que representarán a Colombia en el exterior

Largometraje argumental

Bajo el cielo antioqueño

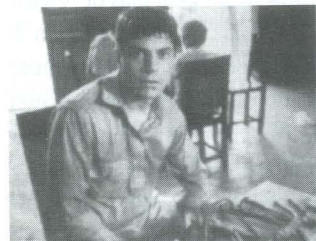
Arturo Acevedo Vallarino

Una agraciada colegiala sostiene un romance con un joven bohemio que dilapida su fortuna. Una mendiga la previene sobre el error que está cometiendo, y la colegiala, agradecida, le regala unas joyas envueltas en un pañuelo que lleva las iniciales del novio. La mendiga es asaltada y asesinada. Su cadáver aparece con el pañuelo del novio, quien es sindicado del crimen.

Año: 1926. Duración: 138'. Producción: Gonzalo Mejía Trujillo. Guión: Arturo Acevedo Vallarino. Fotografía: Gonzalo Acevedo Bernal. Argumento / Textos: Arturo Acevedo Vallarino. Montaje: Arturo Acevedo Vallarino, Gonzalo Acevedo Bernal. Cámara: Gonzalo Acevedo Bernal. Reparto: Alicia Arango de Mejía, Gonzalo Mejía Trujillo, Juan B. Naranjo, Harold Maynham, Rosa E. Jaramillo, Carlos Ochoa, Eduardo Uribe, J. González.



Bajo el cielo antioqueño



Tiempo de morir



Visa USA

Garras de oro

P.P. Jambrina

La versión completa debió tener algo más de una hora, pero sólo han llegado hasta nosotros cerca de cincuenta minutos, que incluyen el comienzo, el final y tres rollos intermedios. La narración transcurre entre 1903 cuando Colombia pierde a Panamá y 1914, año de la inauguración del canal, en torno de peripecias y emociones de un estadounidense partidario de la causa colombiana. Parece ser la primera película nacional que aparece con fotogramas coloreados a mano.

Año: 1928. Duración: 90'

El río de las tumbas

Julio Luzardo

En un pueblo colombiano magníficamente tipificado con personajes característicos, lo cotidiano se mezcla con acontecimientos nuevos para las gentes del pueblo.

Año: 1965. Duración: 87'. Producción: Héctor Echeverri Correa. Guión: Julio Luzardo; Gustavo Andrade Rivera; Pepe Sánchez; Carlos José Reyes. Fotografía: Helio Silva. Asistente de dirección: Pepe Sánchez. Montaje: Julio Luzardo. Sonido: Elmer Carrera. Cámara: Helio Silva. Producción ejecutiva: Héctor Echeverri Correa. Jefe de producción: Rafael Murillo. Reparto: Santiago García, Carlos Duplat, Jorge Andrade Rivera, Carlos José Reyes, Carlos Perozzo, Rafael Murillo, Pepe Sánchez, Juan Harvey Caicedo.



Garras de oro



Río de las tumbas

Pasado meridiano

José María Arzuaga

Después de una larga y angustiosa espera ascensorista de una agencia de publicidad la muerte obtiene el permiso para asistir a los funerales de su madre en un pueblo lejano. Cuando finalmente llega al pueblo, ya el sepelio se ha celebrado. Durante el trayecto se insertan recuerdos de un baño termal familiar, un breve romance con una amiga a quien abandonó en manos de una pandilla de violadores.

Año: 1967. Duración: 100'. Producción: José María Arzuaga, Juan Martín B. Guión: José María Arzuaga. Fotografía: Juan Martín B. Argumento: José María Arzuaga. Montaje: José María Arzuaga. Sonido: Rafael Ortiz Parra. Cámara: Juan Martín B.; Gustavo Barrera. Producción ejecutiva: Carlos Biscione. Jefe de producción: Antonio J. Ávila. Reparto: Henry Martínez, Gladys del Campo, Nury Vásquez, Carlos A. Biscione, Manuel Castro, José Buitrago, Zoe López, Hugo Vásquez, Oscar Pardo, Pedro Ramírez, Julio Roberto Peña, Armando Gómez, Gladys Guerra, Vilma, Stella Cifuentes, Ana L. Prieto, Luis E. Pachón, Carlos Céspedes, Daniel Suárez, Hernando Bejarano, Jaime Zawadzky, Marilú Rodríguez, Octavio Bermúdez, Alfonso Siabato, Jorge E. Mendieta, María C. Velloza, Ramiro Gallo.

El taxista millonario

Gustavo Nieto Roa

Sorpresivamente convertido en millonario, un taxista alegre y optimista, se ve envuelto en hechos que coinciden con una serie de robos, haciéndolo sospechoso.

Año: 1979. Duración: 98'

Pura sangre

Luis Ospina

Un potentado azucarero del Valle del Cauca padece una extraña enfermedad que lo obliga a permanentes transfusiones sanguíneas para sobrevivir. La sangre proviene de jóvenes cazados por un macabro grupo bajo la dirección del hijo del enfermo. Las víctimas mueren desangradas, no sin antes verse sometidas a terribles vejaciones.

Año: 1982. Duración: 90'. Producción: Luis Ospina y Rodrigo Castaño. Guión: Luis Ospina, Alberto Quiroga. Fotografía: Ramón Suárez. Argumento: Luis Ospina, Alberto Quiroga. Montaje: Luis Ospina. Cámara: Sergio Cabrera. Producción ejecutiva: Héctor Buitrago. Jefe de producción: Rocio Obregón. Dirección artística: Karen Lamassonne. Reparto: Florina Lemaître, Carlos Mayolo, Humberto Arango, Gilberto «Fly» Forero, Luis Alberto García, Patricia Bonilla, Alvaro Gutiérrez, Rita Escobar, César Muñoz, Talía.

Carne de tu carne

Carlos Mayolo

Un joven recibe la visita de una medio hermana quien ha vivido en Estados Unidos. Se atraen uno al otro y se sumergen en un delirio en el que aparecen sus antepasados como personajes míticos que protagonizaron también historias de incesto y violencia.

Año: 1983. Duración: 94'. Producción: Berta de Carvajal, Fernando Berón. Guión: Elsa Vásquez, Jorge Nieto, Carlos Mayolo. Fotografía: Luis Gabriel Beristain. Montaje: Luis Ospina, Karen Lamassonne. Sonido: Phil Pearle, Gustavo de la Hoz. Cámara: Jacques Marchal. Producción ejecutiva: Anthony Halliday. Reparto: Adriana Herrán, David Guerrero, Vicky Hernández, Santiago García, Sebastián Ospina, Carlos Mayolo, Lina Uribe, Josué Angel, Alberto Dow, Silvio Arango, Karen Lamassonne, Paulina de Duque, Sonia Montero, César Mejía.

Cóndores no entierran todos los días

Francisco Norden

En Colombia, desde la segunda mitad del Siglo XIX, los dos partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, se enfrentaron en una serie de guerras civiles que durante cerca de cien años ensangrentaron al país. Una época tenebrosa de asesinos a sueldo, los llamados «pájaros», y entre ellos, el más notorio de todos, León María Lozano, «El Cóndor».

Año: 1984. Duración: 90'. Producción: Francisco Norden, Carlos Cure, Alvaro Sánchez Mallarino. Guión: Francisco Norden, Dunav Kuzmanich, Antonio Montaña, Carlos José Reyes. Fotografía: Carlos Suárez. Argumento: Basado en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Montaje: José Alcalde,

Francisco Norden. Sonido: Heriberto García, Gustavo de la Hoz. Cámara: Jorge Ruiz Ardila. Producción ejecutiva: Victoria Eugenia Vargas. Jefe de producción: Iván Soler. Reparto: Frank Ramírez, Isabela Corona, Antonio Aparicio, Rafael Bohórquez, Luis Chiappe, Ramiro Corzo, Santiago García, Juan Gentile, Vicky Hernández, Víctor Hugo Morant, Manuel Pachón, Carlos Parada, Humberto Quintero, Edgardo Román, Carlos José Reyes, Jairo Soto, Luis de Zulueta, Diego Álvarez, Beatriz Camargo, Daniel Aza Quintero, Rosa Virginia Bonilla, Gerardo Calero, Mario García, Diana García, Yolanda García, Edilberto Gómez, Inés Prieto, Francisco Martínez, Clara de Reyes, Ignacia Vanegas, Gladys Zambrano, Rey Vásquez.

Tiempo de morir

Jorge Alí Triana

Luego de pagar una condena de dieciocho años por haber matado en duelo, un hombre sale de la cárcel. Quiere recuperar el tiempo perdido y volver a vivir. Busca a su novia que se cansó de esperarlo y debe enfrentar el acoso implacable de los hijos del delirista muerto, que ha vivido con la obsesión de venganza. De nuevo, es el tiempo de morir o de matar.

Año: 1985. Duración: 91'. Producción: Vives, Camilo Delegado. Guión: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes. Fotografía: Mario García Joya. Argumento: Gabriel García Márquez. Montaje: Nelson Rodríguez. Sonido: Raúl García. Cámara: Mario García Joya. Producción ejecutiva: Gloria Zea. Jefe de producción: Efraín Gamba, Gloria Gamba, Carolina Angel. Reparto: Gustavo Angarita, María Eugenia Dávila, Sebastián Ospina, Jorge Emilio Salazar, Reynaldo Miravalles, Enrique Almirante, Lina Botero, Nelly Moreno, Carlos Barbosa, Héctor Rivas, Edgardo Román, Lucy Martínez, Mónica Silva, Luis Chiappe, Alicia de Rojas, Patricia Bonilla.

El embajador de la India

Mario Ribero

Un provinciano astuto y malicioso se ve envuelto en el equívoco de aparecer como representante diplomático hindú. Sin mucho esfuerzo, se aprovecha de la situación y engaña a la ciudad entera.

Año: 1986. Duración: 85'. Guión: Mario Ribero Ferreira. Fotografía: Mario González. Argumento: Nikolai Gogol, «El Inspector», Eduardo Hakim Murad, «Neiva, Moscú e Intermedias», Jaime Muñoz Villegas. Montaje: Agustín Pinto, Mario Ribero Ferreira. Sonido: Eduardo Carreño Castro. Cámara: Mario González. Producción ejecutiva: Abelardo Quintero López. Reparto: Hugo Gómez, Manuel Pachón, Lucero Gómez, Manuel Correa, Diego Camacho, Roberto Franco Acevedo, Julio Roberto Gómez, Hernando Latorre, Rafael Bohórquez, Edgardo Román, Gustavo Londoño, José María Arzuaga, Max Castillo, Olga

Lucía Alvira, Pilar Ruiz, Emel Díaz, Martha Arévalo, Gloria Jaramillo, Yolanda Rodríguez.

Visa USA

Lisandro Duque

El hijo de un pequeño avicultor de un pueblo de cordillera y clima ardiente, sueña con ser locutor en Estados Unidos. En sus proyectos se atraviesa el amor, aunque la familia de la novia no lo considera merecedor de sus favores. Los obstáculos son tan grandes que nuestro hombre huye a la capital con el empeño de obtener la visa y alcanzar mejores horizontes.

Año: 1986. Duración: 90'. Guión: Lisandro Duque Naranjo. Fotografía: Raúl Pérez Ureta. Animación: Adalberto Hernández. Montaje: Nelson Rodríguez. Sonido: Juan Demósthene Fracías. Cámara: Raúl Pérez Ureta. Producción ejecutiva: Guillermo Calle, Producciones Plano General. Dirección artística: Oscar Alzate. Reparto: Marcela Agudelo, Armando Gutiérrez, Gelbert de Correa Lugo, Vicky Hernández, Alejandro Lugo, Diego Álvarez, María Lucía Castrillón, Lucy Martínez, Gerardo Calero.

Rodrigo D, no futuro

Víctor Gaviria

Rodrigo no tiene todavía 20 años. Está en una ventana del último piso de un céntrico edificio en Medellín. Va a saltar sobre esa ciudad que lo oprime. No tiene otra opción, le grita a la ciudad. El tiempo se detiene y ahí está todo lo que ha sido su vida y lo que lo rodea.

Año: 1988. Duración: 90'. Producción: Focine, Tiempos Modernos, FotoClub 76. Guión: Víctor Gaviria, Ángela Pérez; Luis Fernando Calderón. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Montaje: Víctor Gaviria, Luis Alberto Restrepo. Sonido: Gustavo de la Hoz. Cámara: Carlos Sánchez, Jorge Álvarez. Producción Ejecutiva: Guillermo Calle. Dirección artística: Ricardo Duque. Reparto: Ramiro Meneses, Carlos Mario Restrepo, Jackson Idrián Gallego, Vilma Díaz, Oscar Hernández, Irene de Galvis, Wilson Bladón, Leonardo Favio Sánchez.

Confesión a Laura

Jaime Osorio

En Bogotá, el 9 de abril de 1948, a causa del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, se desata la revuelta. Los francotiradores se hacen fuertes en los tejados de la ciudad. El absurdo cotidiano, el sutil humor y lo anónimo de personajes que se creen ajenos a los acontecimientos del país.

Año: 1990. Duración: 90'. Guión: Alexandra Cardona Restrepo. Fotografía: Adriano Moreno. Montaje: Nelson

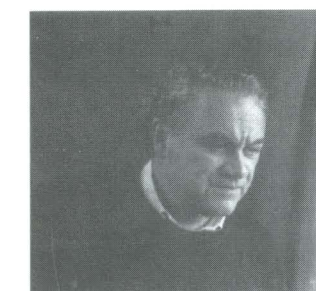
Rodríguez. Cámara: Adriano Moreno. Música: Gonzalito Rubalcaba. Producción: ICAIC, TVE. Productor ejecutivo: Alexandra Cardona Restrepo. Reparto: Vicky Hernández, Gustavo Londoño, María Cristina Galvez.

María Cano

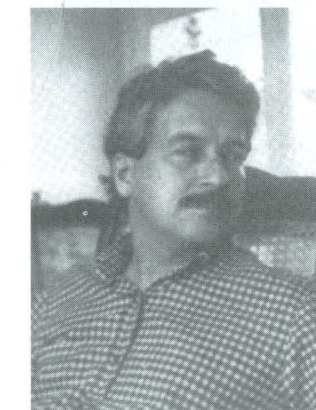
Camila Loboguerrero

Colombia años 20. El país recibe la indemnización por Panamá y se abre al crédito externo para emprender grandes obras de desarrollo. Crece la masa de trabajadores, aunque no mejoran sus condiciones implantadas desde la época colonial. El clima es propicio para las luchas reivindicativas y para el surgimiento de aguerridos líderes: María Cano fue una de las más destacadas. Su trabajo a favor de los obreros se dio también en pro de la mujer, enfrentó al gran poder, recorrió el país e incursionó en la literatura. Ella y sus compañeros hacen esta historia.

Año 1990. Duración: 106'. Guión: Camila Loboguerrero, Felipe Aljure, Luis González. Fotografía: Carlos Sánchez. Argumento: Anabel Torres. Montaje: Luis Alberto Restrepo. Sonido: Gustavo de la Hoz. Cámara: Carlos Sánchez. Producción ejecutiva: Roy Marín. Dirección artística: Karen Lamassonne. Reparto: María



Julio Luzardo



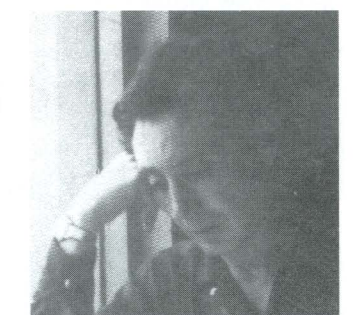
Lisandro Duque

Eugenia Dávila, Frank Ramírez, Maguso, Diego Vélez, Germán Escallón, Jorge Herrera.

La gente de la Universal

Felipe Aljure

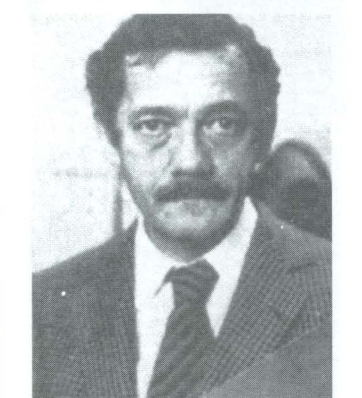
Comedia negra que transcurre en una selva urbana en donde cada quien tiene que responder por su propia supervivencia. Un ex-sargento es dueño de La Universal, una precaria agencia de detectives privados que tiene como sede el mismo apartamento que habita con su esposa, sin sospechar que su mujer sostiene un romance con su sobrino, empleado de la agencia. La historia comienza cuando un español preso en Colombia, contrata a La Universal para que vigile a su amante, una actriz de cine porno. Año: 1993. Duración: 90'



Jose María Arzuaga



Luis Ospina



Francisco Norden

Illona llega con la lluvia

Sergio Cabrera

Año: 1996. Duración: 122'

La vendedora de rosas

Víctor Gaviria

Un grupo de niñas de la calle tienen grandes expectativas para su noche de navidad: ¿La pasarán entre amigos o con sus novios? ¿Tendrán plata para hacerse su propia fiesta? ¿Estrenarán ropa? Expectativas que se transformarán en sus contrarios: soledad, pobreza, droga y muerte. La otra cara de una ciudad intensa y cruel.

Año: 1998. Duración: 116'. Guión: Víctor Gaviria, Carlos Henao y Diana Ospina. Dirección de fotografía: Rodrigo Lalinde. Composición y dirección de música: Luis F. Franco. Cámara: Erwin Göggel y Olmo Cardozo. Sonido: Rafael Umaña, Heriberto García y Ramón Pulecio. Producción de Campo: Leda Bustamante, Olga L. Pérez y Carlos Zárate. Montaje: Agustín Pinto. Dirección de Arte: Ricardo Duque. Productores asociados: Silvia Vargas, Pierre Cottrell y Sergio Navarro. Reparto: Leidy Tabares, Marta Correa, Mileider Gil,

Diana Murillo, Liliana Giraldo, Yuli García, Alex Bedoya, Elkin Vargas, John Freddy Ríos, Robinson García, Geovanni Quiróz, Elkin Rodríguez, William Blandón, Wilder Arango, Duval Vásquez, Giovanni Patiño.

Soplo de vida

Luis Ospina

El relato gira en torno al asesinato de una joven en un sordido hotel del centro de Bogotá. Un investigador reconstruye fragmentos de la vida de la joven bella y misteriosa. Lo que comienza como una simple investigación de un crimen pasional termina por convertirse en una trama en la cual el propio detective descubre que él también hizo parte de la vida de la víctima.

Año: 1999. Duración: 110'. Guión original: Sebastián Ospina. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Montaje: Elsa Vásquez y Luis Ospina. Cámara: Oscar Bernal. Música: Germán Arrieta y Gonzalo de Sagaminaga. Producción: EGM Producciones. Productor ejecutivo: Efraín Gamba Martínez. Reparto: Fernando Solórzano, Flora Martínez, Robinson Díaz, Constanza Duque, César Mora, Álvaro Ruiz, Álvaro Rodríguez, Juan Pablo Franco, Edgardo Román, César Badillo

Kalibre 35

Raúl García

Las dificultades para realizar un largometraje conducen a un grupo de jóvenes enamorados del cine a la desesperación y el robo.

Año: 1999. Duración: 105'. Productor: Raúl García & compañía. Guión: Darío García (Dago), Raúl García jr. Fotografía: Raúl García Jr., Andrés Biermann. Edición: Raúl García Jr. Música incidental: Camilo Montilla. Sonido: Carlos E. Lopera, Liudmila Majalishka. Reparto: Robinson Díaz, Juanita Acosta, Juan Carlos Vargas, Mario Duarte, Gustavo Angarita.

Diástole y sístole

Harold Trompetero

Basada en una serie de episodios encaminados a exorcizar las taras, temores y fobias que circulan sobre el universo del amor común y corriente. Treinta y cinco historias desarrolladas en un promedio de dos minutos estructuran este largometraje que es una tentativa de explicar el fracaso matrimonial a la manera de un rompecabezas que se organiza en el transcurso de la trama.

Año: 1999. Duración: 75'. Guión: Claudia Liliana García, Harold Trompetero. Dirección de fotografía: Rafael Orjuela Gómez. Productora: Comunicarte Producciones. Producción: Jairo Serna-Rosales. Sonido: César Salazar, Ricardo Suárez y Juan Gabriel Gutiérrez. Música original: Ion / Simón G. Dirección de arte: Rafael Orjuela y Jaime Correa. Edición: Rubén Darío Lozano y Harold Trompetero. Cámara: Jorge Echeverri, Olmedo Cardozo y Rafael Orjuela. Reparto: Nicolás Montero, Marcela Carvajal, Ramiro Meneses, Adriana Ricardo, Luis Mesa, Henry Castillo y Jaime Correa.

Malamor

Jorge Echeverri

Diez últimos días de la vida de una joven mujer, debatiéndose entre las drogas, la pasión por el violín y la obsesión por el ex-amante de su madre.

Año: 2000. Duración: 92'. Guión: Jorge Echeverri. Producción: Jorge Echeverri. Dirección de arte: Jorge Echeverri, María Clara López. Director de fotografía: Jorge Echeverri, Oscar Bernal. Cámara: Oscar Bernal. Sonido: César Salazar, Ricardo Vásquez. Edición: Jorge Echeverri. Reparto: Cristina Umaña, Fabio Rubiano, John Alex Toro, Marcela Valencia, Gustavo Angarita.

Guión: Francisco Norden. Fotografía: Gustavo Nieto Roa. Montaje: Francisco Norden. Sonido: Nicole Gauduchon. Música: Jacqueline Nova. Reparto: Personajes y testimonios: Fernando Torres, Ricardo Samper, Luis Villar Borda, Alvaro Gómez Hurtado, Gabriel García Márquez, Alfonso López Michelsen, Oscar Jaramillo, Ernesto Umaña De Brigard, René García, Enrique Santos Calderón, Gilberto Vieira, Raúl Zambrano, Julián Mendoza, Darío Castrillón, Alfonso López Trujillo, Jean Danielou, Alvaro Villar Gaviria, José Gutiérrez, Walter Broderick, Rita Restrepo de Agudelo, Junior Fajardo, Rosa Halaby, María Arango, Alvaro Marroquín, Leonor Muñoz de Correal, Antonio Bustos, Pedro Acosta, Alvaro Uribe Rueda, Jaime Arenas, Diego Montaña Cuéllar, Jorge Child, Alberto Zalamea, Alvaro Rivera Concha, Gonzalo Canal Ramírez, Gloria Gaitán., Gustavo Rojas Pinilla, Inés Castillo Torres.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro

Jorge Silva y Marta Rodríguez

Memoria de las luchas de la comunidad del resguardo indígena Coconuco en el Cauca, que por cédula real del siglo XVIII tiene derecho a 10.000 hectáreas, y en 1971 apenas disponía de 1.500. Se recrea un proceso que va de la sumisión a la organización pues para ellos la tierra no es sólo un pedazo de loma sino la raíz de la vida.

Año: 1982. Duración: 100'. Producción: Marta Rodríguez, Jorge Silva. Guión: Marta Rodríguez, Jorge Silva. Fotografía: Jorge Silva. Animación: Adalberto Hernández. Argumento: Textos de las comunidades indígenas arhuacos; paeces; guambianos; bolivianos; peruanos; mexicanos. Montaje: Marta Rodríguez, Jorge Silva, Caíta Villalón. Sonido: Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos, Nohora Drufovka. Cámara: Jorge Silva. Producción ejecutiva: Marta Rodríguez, Jorge Silva. Reparto: Diego Vélez, Julián Avirama, Eulogio Gurrute.

Documental

Páramo de Cumanday

Gabriela Samper

El documental describe, a través de una leyenda de arrieros originaria de la cordillera central de Colombia, la lucha del hombre ante la naturaleza inhóspita y desafiante. Los realizadores siguieron la técnica de Flaherty.

Año: 1965. Duración: 22'. Dirección de Fotografía: Ray Witlin. Guión: Gabriela Samper. Montaje: Ray Witlin. Música: Conjunto folclórico de cuerdas. Producción: Gabriela Samper

Camilo Torres

Diego León Giraldo

Año: 1966. Duración: 20'

Chircales

Jorge Silva y Marta Rodríguez

Documental sobre la opresión social y económica de una familia que produce ladrillos en forma artesanal.

Año: 1966/72. Duración: 42'. Idea original: Marta Rodríguez. Producción: Marta Rodríguez, Jorge Silva. Montaje: Marta Rodríguez, Jorge Silva. Fotografía: Jorge Silva. Comentarios: Marta Rodríguez, Jorge Silva. Locutor: Kepa Amuchástegui. Asesoría: Hernando Llanos, Enrique Forero, Santiago García.

Colombia '70

Carlos Alvarez

El monótono transcurrir de una mendiga en una calle de Bogotá. Su mundo marginado y opaco se muestra sin sonido para contrastarlo con la alegría de vivir que anuncia un comercial de televisión.

Año: 1970. Duración: 5'. Animación: Manuel Vargas

Corralejas de Sincelejo

Ciro Durán y Mario Mitrotti

El documental registra un día completo de corraleja, desde el brindis matutino por parte de terratenientes, clase media y peones; la «corrida», donde los poderosos arrojan dinero al pueblo en la plaza para que compren más licor; y, finalmente, el fandango, baile popular con bandas de música. Todo esto acompañado por estadísticas que denuncian la concentración de la tenencia de las tierras en manos de unos pocos.

Año: 1974. Duración: 18'. Producción: Ciro Durán; Mario Mitrotti. Guión: Ciro Durán. Fotografía: Luis Cuesta. Montaje: Manuel José Álvarez. Sonido: Elmer Carrera, Joyce Durán, Bella Ventura. Cámara: Luis Cuesta, Ciro Durán, Mario Mitrotti

Agarrando pueblo

Carlos Mayolo y Luis Ospina

Un equipo de filmación rueda un documental sobre las condiciones de vida de los habitantes de los barrios marginales de la ciudad de Cali. Trabajan afanosamente, hacen posar a la gente, y hasta les inducen los testimonios que deben ofrecer. Lo que ellos filman se ve en color; sin embargo, también se observan grandes segmentos en blanco y negro en los que se evidencia el estilo manipulador y superficial de su trabajo. Todo conduce a una violenta rebelión por parte del hombre escogido para ser el personaje principal del documental.

Año: 1978. Duración: 27'. Producción: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Productora: Sociedad de Artistas Unidos para la Liberación Eterna, Satuple. Guión: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Fotografía: Fernando Vélez. Argumento: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Montaje: Luis Ospina. Sonido: Luis Ospina. Cámara: Fernando Vélez, Enrique Forero, Eduardo Carvajal. Reparto: Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez, Eduardo Carvajal, Javier Villa, Fabián Ramírez, Astrid Orozco, Jaime Ceballos.

Celador o imagen

Jorge Echeverri

En un edificio gótico, en ruinas desde hace muchos años, un celador cuenta lo que ha sido de su vida y lo que cree que ocurrirá después. Lo que hubiera querido hacer y lo que terminó haciendo.

Año: 1985. Duración: 14' 43". Productora: Mugre al Ojo. Guión: Jorge Echeverri. Cámara:

ra: Jorge Echeverri. Montaje: Jorge Echeverri. Iluminación: Erwin Göggel y Fernando Molina. Sonido: Erwin Göggel y Fernando Molina. Música: G. Deuter, M. Monk, P. Metheny

La mirada de Myriam

Clara María Riascos

Una mujer cuenta su historia. Al igual que su madre, invadió un baldío para construir una casa donde vivir con sus hijos.

Año: 1986. Duración: 25'. Productora: Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine; Cine Mujer. Guión: Clara María Riascos, Wendy Ewald. Fotografía: Fernando Riaño La Rotta. Montaje: Clara María Riascos, Sara Bright. Sonido: Sara Bright. Cámara: Fernando Riaño La Rotta. Producción ejecutiva: Fanny Tobón de Romero. Dirección artística: Sofía Duarte. Reparto: Myriam Ramírez, Fernando Ramírez, Daniel Ramírez, Carlos Ramírez, Tania Gutiérrez, Myriam Ruiz, Wilson Daniel Avila, Juan Carlos Ortiz, Víctor Cárdenas.

El proyecto del diablo

Oscar Campo

Reflexión sobre «la tragedia del desarrollo» de la sociedad colombiana a partir de la vida de un joven anarquista a fines de la década del sesenta; más tarde sería gángster en Nueva York, condenado a cadena perpetua en África y Sing Sing, y miembro de la mafia en Cali en los años noventa.

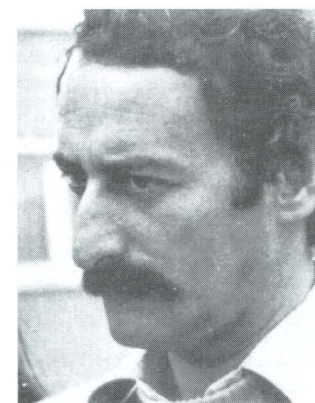
Año: 1999. Duración: 25'. Guión: Oscar Campo. Producción: Universidad del Valle televi-

sión, Ministerio de Cultura. Fotografía: Juan Manuel Acuña. Edición: David Paz, Jorge M. Rodríguez. Música: Julián Villegas.

Diario de Medellín

Catalina Villar

Año: 1998. Duración: 72'



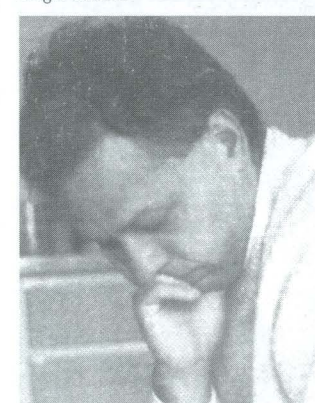
Ciro Durán



Carlos Mayolo



Sergio Cabrera



Jorge Echeverri

Largometraje documental



Camilo, el cura guerrillero



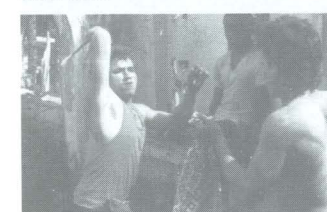
Confesión a Laura



La vendedora de rosas



María Cano



Rodrigo D: No futuro

Cortometraje argumental

La langosta azul

Alvaro Cepeda Samudio

Una especie de agente secreto extranjero investiga la presencia de radioactividad en una langosta azul capturadas en un poblado de pescadores del Caribe. Mientras descansa en su hotel, un gato le roba la langosta azul. Angustiado, emprende la búsqueda del marisco radioactivo por el pueblo y sus alrededores.

Año: 1954. Duración: 25'. Productora: Los Nueve-seis-tres. Guión: Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens. Fotografía: Nereo López. Argumento: Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens. Montaje: Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens. Cámara: Guillo Salvat. Reparto: Nereo López, Jeso Rum, Cecilia Porras, Enrique Grau Araújo, Alvaro Cepeda Samudio, niño «El Mago».

Argumentales animados



Gamín



Chircales

Asunción

Carlos Mayolo y Luis Ospina

Rebelión de una empleada del servicio a causa de las condiciones de trabajo a las que se ve sometida.

Año: 1976. Duración: 16'. Guión: Carlos Mayolo y Luis Ospina. Producción: Caligari. Montaje: Luis Ospina. Sonido: Luis Ospina. Fotografía: Roberto Álvarez. Actores: Marina Restrepo y Mónica Silva.

Cuartico azul

Luis Crump

Una pareja de recién casados -un ex-soldado y una joven que quiere triunfar como cantante en televisión- llegan a la gran ciudad, provenientes del campo. Las ilusiones se empiezan a esfumar cuando son atacados camino a la pensión. Quedan solos, sin rumbo, en las calles de la gran ciudad.

El país de Bellaflor

Fernando Laverde

Año: 1972. Duración: 23'. Música: Norman y Darío. Voces: Karina, Carlos Muñoz, Sofía Moreno, Pepe Sánchez, Franky Linero, Héctor Rivas, Enrique Pontón Jr. y Humberto Martínez.

Llegó la hora

María Paulina Ponce

Año: 1997. Duración: 8'20".



La langosta azul



Páramo de Cumanday

Año: 1978. Duración: 25'. Producción: Luis Crump Carvajal. Productora: Kinetika Ltda. Guión: Luis Crump Carvajal, Sebastián Ospina. Fotografía: Adelqui Camusso. Argumento: Sebastián Ospina. Montaje: Luis Crump Carvajal. Cámara: Enrique Forero. Producción ejecutiva: Patricia Restrepo, Vicky Ospina. Reparto: Patricia Bonilla, Sebastián Ospina.

Diario de viaje

Sergio Cabrera

Recreación de la correría que en 1801 realizara el explorador y científico alemán Alejandro de Humboldt. Documentos e imágenes de la época, se combinan con la puesta en escena de un actor que encarna al sabio alemán. Los textos provienen de cartas y escritos del mismo Humboldt.

Año: 1978. Duración: 11'36". Productora: Producciones Fotograma. Guión: Sergio Cabrera. Fotografía: Sergio Cabrera. Montaje: Sergio Cabrera. Cámara: Sergio Cabrera. Producción ejecutiva: Poncho Villegas. Reparto: Sebastián Vera.

El pasajero de la noche

Carlos Santa y Mauricio García

Se narra el desagradable episodio del señor Isaac Ink y las peripecias que sucedieron con su muerte. Cuando las construcciones del futuro sean armazones de esqueletos y los hombres-murciélagos transiten por laberintos de piedra, hombres como Isaac Ink serán criaturas sin alternativa. La tecnología, la ciencia y la informática al servicio de una causa sombría representada por el no menos triste señor Ink.

Año: 1986. Duración: 25'. Guión: Carlos Santa, Mauricio García. Dibujos: Carlos Santa, Mauricio García, Roberto Pizano, Margarita Monsalve, Alejandra Miranda, Martha Raquel Herrera, Carlos Gómez, Jorge Grisales. Música: Luis Pulido. Producción: Focine/Anima Producciones. Montaje: Rodrigo Lalinde, Luis Alberto Restrepo. Mezcla: Rafael Umaña. Sonido: Gabriel Jaime Vieira, Carlos Buitrago. Efectos sonoros: Angel Beccassino. Voces: Rita Robert. Reparto: Ignacio Jiménez, Victoria Puerta, Juan Guillermo Isaza, Diego Angel, Carlos Buitrago, Ilva Orsuy, Juan Camilo Sierra, Raul Muñoz.

La balada de la primera muerte

Sebastián Ospina y Erwin Göggel

Historia de campesinos ubicados en medio de la violencia de los años 50, a partir de la toma de una casa por parte de un jefe bandolero herido.

Año: 1979. Duración: 14'02". Guión: Sebastián Ospina y Erwin Göggel. Dirección de Fotografía: Sebastián Ospina. Edición: Sergio Navarro

La taza de té de papá

Jörg Hiller

Una mujer recuerda un evento especial de su infancia, cuando se sentaba a la mesa para un banquete bastante inusual y reiterativo: puré de papas, jugo de guayaba y la misteriosa e intrigante taza de té de papá.

Año: 1999. Duración: 12'38". Producción: Flor Ángela Devia, Juan Carlos Baquera. Dirección de Fotografía: Gabor Gene. Cámara: Mauricio Aristizábal. Sonidista: César Salazar. Director de Arte: Humberto Iregui. Reparto: Valeria Santa, Gustavo Machado, Sebastián Machado, Geoffrey Ruffel, Haydee Ramírez, Gerardo Calero, Iván Darío Leal

Andares en tiempos de guerra

Alejandra Jiménez

Año: 1998. Duración: 5'20"

El fantasma de la muerte

Carlos Navarro Rojas

Una vieja, muerta en vida, está encerrada con su compañero Antonio, que también está muerto, en una casa petrificante. Sus monótonas actividades diarias se ven afectadas una noche, por la llegada del "Fantasma de la muerte", quien se interna en la casa, para llenar de terror a sus habitantes.

Año: 1999. Duración: 3'47". Producción: Antarkaos, Mauricio Mendoza. Animación: Edgar H. Álvarez, Asmith Beltrán. Dirección de arte: Marjorie Orjuela, Juan A. Conde. Fotografía: Marcia Juzga y Antarkaos. Storyboard: Conde. Cámara: Humberto Álvarez. Iluminación: Antarkaos. Efectos: Antarkaos. Edición: Edgar H. Álvarez. Música: Sagrada Escritura. Sonido: Ricardo Rodríguez. Utilería: Carlos N. Torrado, Ramiro Neira, Carlos Ramírez, Carolina Losada, Marjorie Orjuela. Reparto: Josefina, Antonio La Muerte (muñecos).

Mediometrage argumental de Focine

El hombre de acero

Carlos Duplat

Un bandolero, de quien se dice que es invulnerable, es capturado por un gamonal que desea a toda costa apropiarse de su secreto para evadir las balas. El hombre, dispuesto a obtener la fórmula del diablo, no vacila en echar las cartas e ir hasta las últimas consecuencias.

Año: 1986. Duración: 25'. Productora: Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine. Lambda Omega Asociados. Guión: Carlos Duplat. Fotografía: Julio Luzardo. Montaje: Julio Luzardo. Cámara: Julio Luzardo. Música: Jaime Calero. Producción ejecutiva: Alba Helena Osorio. Reparto: Héctor Rivas, Jorge Emilio Salazar, Sara Isabel Salazar, Patricia Cúberos, Efraín Giraldo, Antonio Iglesias.

Bochinche en el barrio arriba

Alberto Vides y Luis González

Una joven pareja de barranquilleros desea casarse, aún con la oposición de sus respectivos padres, pero surgen inconvenientes y contratiempos que postergan el acontecimiento. Por encima de las diferencias sociales, gracias a la música que todo lo apacigua, el amor triunfa.

Año: 1987. Duración: 23'. Producción ejecutiva: Luis González. Jefatura de producción: Flor Ángela Devia. Guión: Luis González y Alberto Vides. Montaje: Paco González. Dirección de fotografía: Erwin Göggel. Cámara: Erwin Göggel. Dirección de arte: Claudia Arango y Sara Harb. Reparto: Ana María Armella, Ramiro Visbal, José Rafael Hernández, Mariela de Rubio.

Aqué! 19

Carlos Mayolo.

Historia de amor entre adolescentes en un barrio obrero de la ciudad de Cali en el año 1965. Los protagonistas en medio de encuentros furtivos, viven alegremente su romance en compañía de un grupo de amigos del barrio.

Año: 1985. Duración: 18'. Producción: Berta de Carvajal y Liuba Hleap. Productora: Producciones Visuales. Historia original y guión: Umberto Valverde. Director de fotografía: Joaquín Villegas. Cámara: Joaquín Villegas. Montaje: Norma Desmond. Actores: Helios Fernández, Nelly Delgado, Orlando Prieto, Felipe Hoyos, Fernando Guevara, Hector Polo, Adriana Villavencencia, Diana Perez, Marcela Agudelo, David Guerrero

Ella, el chulo y el atarván

Fernando Vélez

Una pareja vive en un barrio obrero de Cali. Él es un camionero y su asistente, es el amante de su mujer. Ella queda embarazada de su amante y es descubierta en su infidelidad.

Año: 1986. Duración: 24'. Argumento original: Manuel Arias. Guión: Manuel Arias. Adaptación: Oscar Campo y Fernando Vélez. Producción: Guillermo Calle y Asociados. Jefe de producción: Helmer Manzano. Dirección de fotografía: Carlos Sánchez. Cámara: Carlos Sánchez. Dirección de arte: Karen Lamassonne. Sonido: Gustavo de la Hoz. Reparto: Leonor Arango, Gerardo Calero, Oscar Freddy Torres, Aida Fernández, María Fernanda Gómez, Alvaro Gutiérrez, Julián Velasco.

Reputado

Sylvia Amaya

Al término de una batalla entre bandos crónicamente enfrentados, el médico de la región recibe por intermedio del cura la noticia de que esa misma noche será visitado por el «Jefe Negro» comandante de una de las partes en conflicto y cuyo padre fue fusilado, varios años antes por el General Vargas, padre del mismo médico.

Año: 1986. Duración: 25'. Guión: Humberto Dorado. Historia: Guimaraes Rosa. Fotografía: Ernesto Bonilla, Rodrigo Lalinde. Producción: Liuba Hleap. Dirección artística: Karen Lamassonne. Sonido: Lina Uribe. Música: Gabriel Ossa. Montaje: Luis Alberto Restrepo. Reparto: Rafael Bohórquez, Gustavo Angarita, Mario García, Humberto Dorado, Leonor Arango, Edilberto Gómez, Jairo Camargo, Raul Gutiérrez, Antonio Aparicio, Ricardo Duque.

Los músicos

Víctor Gaviria

Año: 1985/6. Duración: 32'. Productora: Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine-Co



Llegó la hora

lombia, Producciones Tiempos Modernos, Iris Producciones. Guión: Víctor Gaviria. Fotografía: Enrique Forero. Argumento: relato "Los Caminantes" del escritor portugués José Cardoso Pires. Montaje: Víctor Gaviria, Enrique Forero. Cámara: Jorge Mario Álvarez. Producción ejecutiva: Ana María Trujillo. Reparto: Federico Restrepo, Oscar Hernández, Carlos Moreno, Miguel Múnera.

Finale de los cuarenta, plena época de violencia política en Colombia. Por una angosta carretera, surcada de vez en cuando con una nube de polvo que levanta el paso de un esporádico automóvil, camina una pareja de músicos de ciudad, vestidos de oscuro, con ramas de matarratón bajo el sombrero para evitar la insolación. Bordan el río Cauca, vasto y solo, entonando canciones que pondrán en peligro sus vidas.

La mejor de mis navajas

Carl West

El barbero de un pueblo reconoce en la persona a quien esta afeitando al responsable directo de la masacre en la que perdió a su familia años atrás. Si la vida humana y los valores reales son constantemente puestos a prueba, este hombre se da cuenta en carne propia que matar a otro hombre nunca es fácil no importa las causas o las razones. Un barbero no debe untarse de sangre... de espuma, nada más.

Año: 1986. Duración: 23'. Realización: Corporación Cine Taller. Productor ejecutivo: Alberto Amaya. Jefe de producción: Rocío Obregón. Escenografía: Camilo Sandino. Sonido: Osmar Chávez. Montaje: Agustín Pinto. Fotografía y cámara: Fernando Riaño. Guión: Carl West basado en un cuento de Hernando Téllez. Actores: Jairo Camargo y Alfredo González

El potro chusmero

Luis Alfredo Sánchez

En 1950 estalló en los Llanos Orientales de Colombia una rebe-



El país de bellaflor

lión armada contra el gobierno conservador de la época. Se enfrentaban «los chulavitas», policías del régimen conservador y los «chusmeros», guerrilleros liberales. Un grupo de éstos es perseguido por las fuerzas del gobierno. Uno de los guerrilleros lleva una yegua recién parida, acompañada de su potro, lo cual cambia la situación del grupo rebelde.

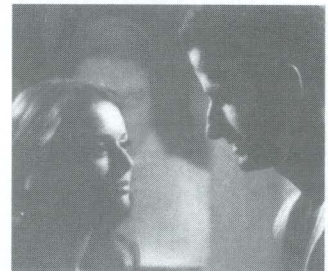
Año: 1985. Duración: 25'. Guión: Luis Alfredo Sánchez. Montaje: Luis Alfredo Sánchez. Dirección de Fotografía: Julio Luzardo. Cámara: Julio Luzardo. Producción: Natalia Lartovsky. Sonido: Lina Uribe. Actores: Santiago Garca, Antonio Aparicio, Fernando Peña, Henry Romero, Juan Roldán, Carlos Orozco y personal de la Colonia Penal de Oriente.



El potro chusmero



Hombre de acero



Cuartico azul



La mirada de Miriam

Cassette de la memoria



En busca de María



Más allá de la tragedia del silencio

Yuruparís

Gaitas y tambores de San Jacinto

Gloria Triana y Jorge Cifuentes.

Los gaiteros muestran en esta película los procesos seguidos en la elaboración de los instrumentos, así como las distintas etapas en la evolución de la música de gaita.

Año: 1983. Duración: 25'. Guión: Gloria Triana. Producción: Audiovisuales y Focine. Realización: Jorge Cifuentes. Montaje: Mario Jiménez. Sonido: Gustavo de la Hoz. Narración: Vicky Hernández. Fotografía: Jorge Cifuentes, Hernando Herrera.

Los últimos juglares y el nuevo rey

Gloria Triana y Jorge Ruiz

Están desapareciendo los viejos acordeoneros que contaban con canciones sus historias. La película registra los orígenes de la música



Edwin Goggel

En busca de María

Jorge Nieto y Luis Ospina

Reune las técnicas de la entrevista y de la construcción escénica para rescatar la memoria de María, en la hacienda «El Paraíso», lugar en donde se desarrolla la romántica historia de Jorge Isaacs, en el Valle del Cauca.

Género: Documental / 35 mm. Duración: 15'. Año: 1985. Fotografía: Víctor Morales. Guión: Luis Ospina. Edición: Jorge Nieto y Luis Ospina. Música: Hernando Sinesterra, Antonio María Valencia, Luis A. Calvo, Pepito López. Producción: Nueva Era S.A. y Cinemateca Distrital. Actores: Elsa Vásquez, Sandro Romero, Adriana Celler, Carlos Mayolo, Luis Ospina, José An-

tonio Moreno, Jorge Nieto. Premios: III Festival de Cine de Bogotá, Festival Internacional de cine de Cartagena. Biental de Cine de Bogotá. Certamen Internacional del Film corto «Ciudad de Huesca». Premio Danzante de Bronce.

Más allá de la tragedia del silencio

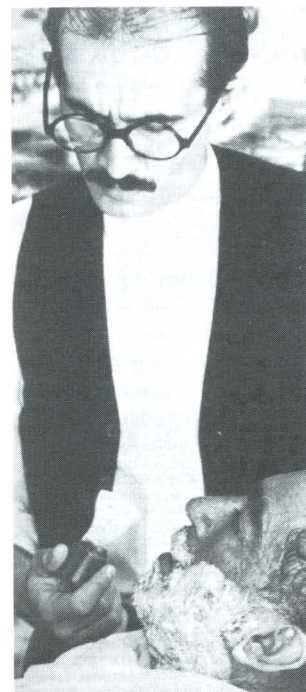
Jorge Nieto

Año: 1987. Duración: 25'

Fragmentos

Carlos Santa y Herib Campos

Año: 1999. Duración: 55'



La mejor de mis navajas

y los hombres llegaron a su forma actual, expresada en los relatos míticos de los antepasados. Uno de estos mitos es el de Yuruparí, la flauta sagrada.

Año: 1985. Duración: 50'. Guión: Gloria Triana, Jorge Ruiz Ardila. Fotografía: Jorge Ruiz Ardila, Joaquín Villegas. Edición: Mady Samper. Sonido: Heriberto García. Producción: Focine, Audiovisuales. Narración: Raúl Gutiérrez.

Los sabores de mi porro

Gloria Triana y Jorge Ruiz

El porro es uno de los géneros musicales más populares de la Costa Caribe colombiana. Este ritmo que actualmente se interpreta con bandas de viento, tiene sus raíces en la música de cañamilleros y gaiteros, conjuntos que integran tradiciones indoafricanas.

Año: 1985. Duración: 75'. Producción: Focine, Audiovisuales. Guión: Gloria Triana, Jorge Ruiz Ardila. Fotografía: Jorge Ruiz Ardila. Edición: Paco González. Sonido: Heriberto García. Narración: «Compae Goyo».



Alvaro Cepeda

Lunes de feria

María Regina Pérez y Juan José Escobar

En San Pedro, municipio del noroeste antioqueño, el primer lunes de cada mes se realiza una feria porcina única en el país. La comunidad campesina está muy ligada a la crianza del cerdo y en ese mercado participan todos sus miembros. A través de tres familias representativas se muestra su cotidianidad, su entorno, sus paisajes y, desde luego, su cariño por el cerdo.

Año: 1986. Duración: 25'. Producción: Focine, Audiovisuales. Guión: María Regina Pérez, Juan José Escobar. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Música: Luis Fernando Franco. Sonido: Heriberto García. Edición: Rodrigo Lalinde, Juan José Escobar.



Gloria Triana

TEMPORADA

Se rueda
Campo / contracampo
Estrenos
Libros
Encuesta
Video
Fotogramas
Banda Sonora
Internet

Manoel de Oliveira inició el rodaje de *Regreso a casa*. Michel Piccoli interpreta a un viejo actor encerrado en su mundo del arte después de un drama.

Hollywood sucumbe de nuevo a la fiebre de las secuelas. Se han anunciado *Terminator 3*, que interpretará Schwarzenegger, pero que no realizará James Cameron, quien trabaja sobre *Mentiras Verdaderas 2*. *Instintos Básicos 2*, con Sharon Stone, pero sin la dirección de Paul Verhoven ni la actuación de Michael Douglas. *Y Jurassic Park 3*, producida por Steven Spielberg y dirigida por Joe Johnston.

Mick Jagger escribe sobre Dean Martin. *Acerca de Dino*, la biografía Dean Martin (con la previsible interpretación de Jim Carey). Martin Scorsese, por fin, después de lustros, prepara este nuevo proyecto: una película sobre el mundo de la música y la industria del disco titulada *Larga duración*. El guión será coescrito por Mick Jaegger, basado en su propia experiencia. Pero antes

Scorsese deberá filmar *Gángsters en Nueva York* con Leonardo Di Caprio.

Cris Marker - Andrei Tarkovski. En su diario Andrei Tarkovski escribió el 19 de enero de 1986: "ellos han llegado (Andrioucha y Ana Semionovna, su hija y su suegra, por fin autorizadas para salir de la URSS) (...) Cris Marker fue a buscarlas y lo filmó todo". Sobre estas imágenes redescubiertas, Marker comienza *Un día de André Arsenevich*. El título de la película de Market es una alusión directa a la novela sobre el Goulag de Soljnitzyne, *Un día en la vida de Iván Denissovitch*. Market no insistirá sobre los deberes políticos del cineasta ruso.

Leticia Casta va a rodar bajo la dirección de **Raoul Ruiz** una adaptación de *Almas fuertes* de Jean Giono. En esta crónica del siglo XIX interpretará a una viuda emancipada.

Después de su trilogía sobre la bondad y el sentido del sacrificio de las mujeres (*Los*

idiotas, *Rompiendo las olas*, *Bailar en la oscuridad*) el danés **Lars von Trier** se interesa por los hombres en una comedia masculina que rodará en el 2001. Al final del 2000 aparecerá un documental realizado por él mismo sobre *Bailar en la oscuridad*. *101 ojos* es el segundo manifiesto creado por von Trier para la filial de documentales de su sociedad *Zentropa*, que exige que el realizador se sumerja totalmente en el medio que describe.

Steven Soderbergh realiza el remake de *El desconocido de Las Vegas* (Lewis Milestone, 1960) con George Clooney, Julia Roberts, Brad Pitt y posiblemente Bruce Willis, Michael Douglas, Johnny Deep, Warren Beatty y John Turturro.

George Clooney filmará una nueva versión de *La mujer infiel* de Claude Chabrol (1969), bajo la dirección de **Adrian Lyne**.

El director chino-americano **John Woo**, quien había dirigido a Christian Slater en *La*

flecha rota (1995) lo escogió de nuevo para compartir con Nicholas Cage el rol protagonista en la película *Windtalkers*.

Paul Verhoeven realizará una película acerca de la vida de Rasputín.

Eric Rohmer filmará en video numérico, con efectos especiales y un presupuesto cercano a los 9 millones de dólares, *La inglesa y el Duque* una adaptación de las memorias de Grace Elliott, noble inglesa que vivió en París bajo la revolución y fue amante del Duque de Orleans.

Una comedia musical sobre **Greta Garbo**, se realizará en Suecia en el año 2001.

Vanessa Paradis filmará con Johnny Deep *El hombre que mató a Don Quijote*, la película que dirigirá **Terry Gilliam**. Jean Rochefort hará el papel del hidalgo idealista, mientras Johnny Deep interpretará a Sancho Panza, y Vanessa Paradis a Dulcinea.

Forrest Gump, *Los liberados*, *Fargo*, *El silencio de los inocentes* y *Pulp Fiction*.

El reciente nombramiento de **Camila Loboguerrero** como directora de la Sección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, es todo un acierto. Reemplaza a Silvia Amaya, quien desempeñó magnífica labor.

Grande ha sido la expectativa creada por la nueva película de **Win Wenders** *The million Dollars Hotel*, una historia de amor escrita por Bono. En un futuro próximo y en un hotel mítico, Mel Gibson se reencuentra con Milla Jorovich.

dos años programada y desprogramada salió por fin a una sala parisina con un total de 569 espectadores. Se espera que con su próxima película, *La señorita Julia*, Figgis ponga de nuevo los pies en la tierra.

La asociación de críticos de películas americanas estableció su clasificación para los mejores filmes de los años 90. *La lista de Schindler* y *Hay que salvar al soldado Ryan* fueron señalados en orden en las dos primeras posiciones. **Steven Spielberg** fue, lógicamente destacado como el mejor realizador de la década. *L.A. Confidencial* obtuvo el tercer lugar seguido por

David Lynch firmó un contrato para realizar *Dumbland*, una serie de cortometrajes de animación para el sitio Shockwave.com, en el que se ha asegurado trabajarán Tim Burton y James L. Brooks.

Woody Allen rompió sus acuerdos con el productor Jean Doumanian para firmar unos días más tarde un contrato para realizar tres películas con DreamWorks

Un millón 300 mil dólares pagó Columbia, en asocio con Paramount Pictures, al escritor Scott Rosenberg por el guión de *Hielo negro* que será encargado para su realización a Oliver

Stone, John Frankenheimer o Steven Soderbergh.

Felipe Aljure escribe su próxima película. Tema aún en reserva.

Kevin Smith perdió la cabeza en *Dogma*, una película con una historia de un místico enviado de Dios, encargado de impedir que dos ángeles renegados regresen al paraíso. Ni cómica, ni profética. La película abunda en lugares comunes, por lo demás pretenciosos.

Mike Figgis, realizador de *Leaving Las Vegas* filmó el mas grande fiasco del año: *Fin de la inocencia sexual*. Durante



Té con Mussolini
Franco Zeffirelli

La fascinación romántica y vehemente de un grupo de damas inglesas por la ciudad de Florencia en los años 30, muy pronto se ve opacada por las nubes grises de la guerra. Se trata de mujeres extravagantes, arrogantes y tercas, conocidas como *los escorpiones* por su lengua mordaz. Este grupo de expatriadas con personalidades y pasiones diferentes, toman bajo su protección a un joven florentino, abandonado por sus padres, lo guían hacia la ma-

durez y la vida artística y lo convierten en "un perfecto caballero inglés".

Director de fotografía: David Watkin. Directores artísticos: Carlo Centolavigna, Gioia Fiorella Mariani. Música: Alessio Vlad y Stefano Arnaldi. Libreto: John Mortimer y Franco Zeffirelli. Productora: Universal. Co-Producción: Medusa Film Cattelleya Cineritmo (Roma) Film & General Productions (Londres). Distribución internacional: United International Pictures. Reparto: Cher, Judy Dench, Joan Plowright, Maggie Smith, Lily Tomlin, Charlie Lukas y Baird Wallace.



Hija de la luz
Chuck Russell

Una enfermera psiquiátrica ha educado a su sobrina quien fue abandonada por su madre drogadicta. Seis años más tarde la madre regresa casada con un hombre muy adinerado con la intención de recuperar a su hija.

Traen oscuras y malas intenciones para con la pequeña, pero no cuentan con sus poderes sobrenaturales.

Título original: *Bless the child*. Producción: Paramount Pictures. Reparto: Kim Basinger, Holliston Coleman, Jimmy Smits, Rufus Sewell, Christina Ricci, Angela Bettis.

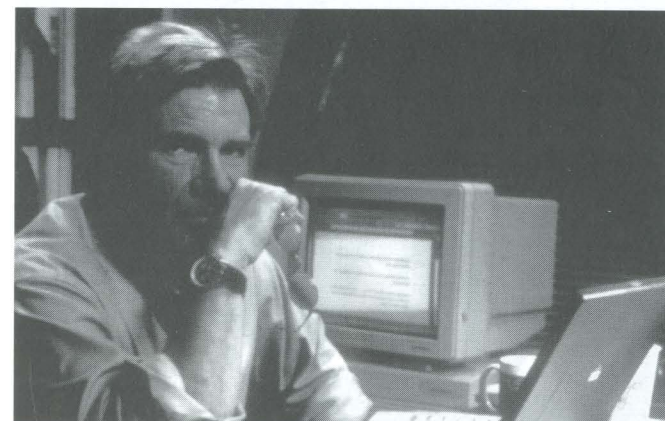


Coyote Ugly
David McNally

En el afán por cumplir el sueño de destacarse en el mundo de la música, una agraciada joven con una maravillosa voz, es contratada para ser parte del equipo de trabajo del club nocturno más caliente de la ciudad, llamado Coyote Ugly. Allí, atractivas mujeres se dedican al

cumplimiento de un solo objetivo: provocar a sus clientes con el mejor show de bartenders femenino.

Distribución: Buenavista Internacional. Reparto: Adam Alexi-Malle, Maria Bello, Adam Garcia, John Goodman, Melanie Lynskey, Izabella Miko, Bridget Moynahan, Piper Perabo, Michael Weston



Revelaciones
Robert Zemeckis

Un año después de engañar a su bella esposa, ya olvidado el suceso y el amorío terminado, la vida de un médico parece perfecta. De pronto su mujer escucha misteriosas voces y ve el fantasma de una joven en su hogar. Su creciente terror es considerado por él como un simple delirio. Sin embargo, ella quiere acercarse a la verdad. En esta película de Zemeckis usa los efectos visuales como

técnicas narrativas para contar la historia de una manera singular. Es como si inventara su propio lenguaje cinematográfico a través de diferentes tipos de efectos, a veces imperceptibles.

Título original: *What lies beneath*. Productora: Twentieth Century Fox. Productores: Steve Starkey, Jack Rapke. Guión: Clark Gregg. Fotografía: Don Burgess. Música: Alan Silvestri. Efectos visuales: Rob Legato



Desafío al tiempo Gregory Hoblit

Nuevamente el tema que pretende inquietar al espectador gira alrededor de la supuesta oportunidad de viajar a través del tiempo hacia el pasado y cambiar un hecho de la historia. ¿Cuál escogería? Para John Sullivan no hay duda. El desharía los hechos del 12 de octubre de 1969 cuando un incendio fuera de control acabó con la vida de su padre, un

heroico bombero.

Un enfoque fresco y original del tema de viajar por el tiempo, con la emotiva historia de un padre y su hijo que se encuentran uno al otro a través de universos paralelos para detener un horrible crimen.

Título original: *Frequency*. Reparto: Dennis Quaid, Jim Caviezel, Andre Braugher, Elizabeth Mitchell y Noah Emmerich.



Pasiones ocultas Alain Berliner

Dos vidas simultáneas, una durante el sueño y otra en la vigilia, se confunden. La protagonista ya no sabe qué sueña ni qué vive. La fantasía onírica ha tomado vida, llevándola a la dualidad: una madre viuda con dos niños en la campiña francesa, y una poderosa agente literaria en la agitada ciudad de

Nueva York. Y un hombre en cada caso.

Título original: *Passion of Mind*. Productora: Paramount Classics, Lakeshore Entertainment y Ron Bass Productions. Guión: Ron Bass y David Field. Montaje: Anne V. Coates.

Reparto: Demi Moore, Stellan Skarsgård, William Fichtner. Fotografía: Eduardo Serra.



Las mujeres arriba Fina Torres

Comedia mordaz y sexy sobre la magia del amor, la comida y la música entre los embriagadores ritmos del Brasil. Una seductora hechicera nacida con un don especial para derretir los paladares y los corazones de los hombres, se va a San Francisco para hacer realidad sus sueños, siguiendo su carrera culinaria. Allí se en-

cuentra con una exuberante amiga de la infancia a la que le gusta travestirse, quien se une a su aventura para descubrir la pasión y la receta perfecta para ser la número uno.

Título original: *Woman on top*. Guión: Vera Brasi. Productor: Alan Poul. Reparto: Penélope Cruz, Murilo Benício, Harold Perrineau, Jr, Mark Feuerstein. Duración: 85 minutos.



La residencia del mal William Malone

Un magnate, dueño de parques recreativos, cumpliendo los deseos de su mimada esposa hace los preparativos para que su fiesta de cumpleaños se lleve a cabo en un abandonado instituto psiquiátrico para criminales, antiguo escenario de horribles experimentos.

Es una nueva versión de esta

historia de terror de William Castle cuya primera versión se realizó en 1958.

Productora: Dark Castle Entertainment. Productores: Robert Zemeckis, Joel Silver y Gil Adler. Director de producción: Jerry Castle. Argumento: Robb White. Guión: Dick Beebe. Fotografía: Rick Bota. Reparto: Geoffrey Rush, Famke Janssen, Taye Diggs, Ali Larter, Bridgette Wilson, Peter Gallagher y Chris Kattan.



Las cenizas de Ángela Alan Parker

Basada en la novela ganadora del Pulitzer 1997, narra la infancia miserable, y feliz también, de un joven irlandés nacido en Brooklyn. Cuando lo más común era que las familias irlandesas abandonaran su país para ir al nuevo continente, su empobrecida familia hace lo contrario: regresan a su tierra natal, donde no hay trabajo y la gente muere de hambre y humedad. Allí, rodeado de

pobreza y presión religiosa, su único sueño es volver a América.

Nacionalidad: Estados Unidos. Año: 1999. Producción: Universal Pictures International y Paramount Pictures. Productores: Scott Rudin, David Brown. Guión: Alan Parker, Laura Jones, basado en la novela de Frank McCourt. Fotografía: Michael Seresin. Edición: Gerry Hambling. Música: John Williams. Reparto: Emily Watson, Robert Carlyle, Michael Legge, Ciaran Owens, Joe Breen, Ronnie Masterson, Pauline McLynn, Liam Carney, Eanna MacLiam, Andree Bennet, Shane Murray.



Nadie es perfecto Joel Schumacher

La historia de dos neoyorquinos que viven en apartamentos contiguos pero en mundos distintos. Un guardia de seguridad retirado, ultra-conservador y orgulloso de serlo que ha sufrido un derrame que lo deja semiparalítico. Rehúsa abandonar su apartamento para recibir terapia, así que tiene que

aceptar un programa de rehabilitación con un vecino travesti y pendenciero.

Productora: Películas Metro Goldwyn-Mayer. Producción: Tribeca. Distribución: United International Pictures. Guión: Joel Schumacher. Reparto: Robert De Niro, Philip Seymour Hoffman, Barry Miller, Rory Cochrane, Wilson Jermaine Heredia, Daphne Rubin-Vega y las genuinas artistas travesti Nashom Benjamin, Scott Allen Cooper, Joey Arias y Raven O.



U-571, La batalla del Atlántico

Jonathan Mostow

Es un relato ficticio sobre una audaz misión para capturar un submarino alemán que durante la Segunda Guerra Mundial

ha ocasionado grandes pérdidas entre los buques aliados que navegaban por la costa Oeste de los Estados Unidos.

Productoras: Películas Universal, Studio Canal y Dino de Laurentiis. Guión: Jonathan Mostow, Sam Montgomery y David Ayer.



Bar de carrilera Cédric Kahn

Fotografía: Oliver Wood. Reparto: Bill Paxton, Harvey Keitel, Jon Bon Jovi.

Una joven de 16 años, aburrida en un pueblo de provincia, se dedica a espiar a la vecina del frente. Luego se le acerca y la involucra en una historia de amor insólita y efímera.

quier lugar miro a las personas y quiero saber qué pasa por su cabeza... Una cámara puede servir para eso».

En palabras del director Cedric Kahn, «a menudo las películas sobre la adolescencia son nostálgicas. Aquí ese no es el tono en absoluto. Yo tengo 25 años, comencé a escribir a los 21, yo estaba a cuatro años de la edad del héroe, y como soy bastante atrasado, es todavía aún menos. Me gusta el cine que habla de la gente. En cual-

El comentario de la crítica, publicado en Pariscopes, por Olivier Assayas, anotó: «El éxito de la película pertenece enteramente a su director, Cédric Kahn, quien por cierto parece poco preocupado por el éxito o la fabricación y prefiere más bien ir hasta el final de un deseo imposible de saciar. Filmando, filmado de nuevo y refilmado contra todo buen juicio, las mismas escenas, las

mismas situaciones, los rostros, los cuerpos, la duración, buscando algo que se le escapa, escrutando, regresando sin cesar hasta que logra arrancar el momento, el sentimiento, el instante, que le importan.

Título original: *Bar des rails* (1991)
Duración: 1h 47 mins.
Guión: Cédric Kahn.
Dirección de fotografía: Antoine Roch, Color.
Intérpretes: Fabienne Babe (Marion), Marc Vidal.

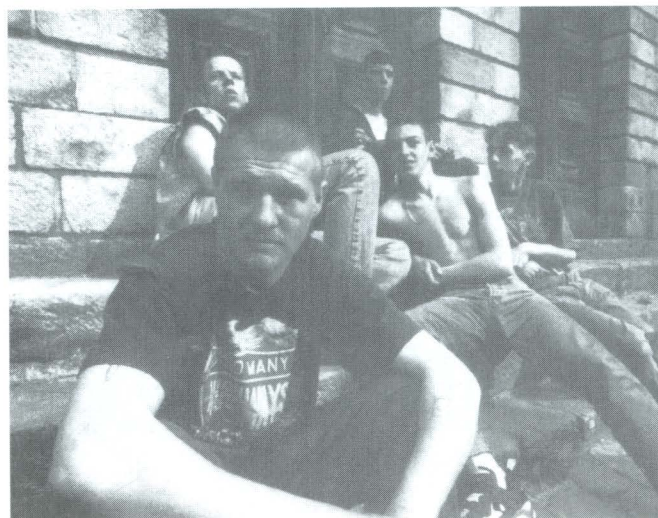


Kikujiro Takeshi Kitano

Los partidos de fútbol se han suspendido y sus amigos se han ido a la playa. Para él, vivir solo con su abuela no es demasiado divertido así que, con una dirección y una foto, decide emprender la búsqueda de su madre, a la que nunca ha visto. Con un poco de dinero y menos sentido de orientación, Masao no puede viajar solo. Un amigo de su abuela, Kikujiro, se ofrece a ayudarlo en su búsqueda. El hombre no parece el compañero ideal de nadie. Acostumbrado a la búsqueda de dinero fácil, el irresponsable Kikujiro no está dado para tratar con niños y menos con un niño tan sensible y taciturno como Masao. Una excursión a las carreras de bicicletas será la primera de sus aventuras juntos. A partir de ese momento comenzarán días llenos de risas y lágrimas, con muchas sorpresas surrealistas y algunos comportamientos excéntricos que se irán sucediendo a lo lar-

go del camino. Al final se pondrá de manifiesto que ambos tienen en común mucho más de lo que parece y Masao descubrirá que el mundo no tiene sentido sin un poco de magia. Takeshi Kitano nació en 1947 en Tokio. Ha mantenido una increíble producción artística durante más de 25 años en diferentes áreas, constituyéndose en una de las personalidades de los medios de comunicación en el Japón como director, actor, escritor y cómico. Kitano ha buscado siempre desafiar los tabúes de la sociedad japonesa. Su filmografía: *Violent Cop*, 1989. *Boiling point*, 1990. *A scence at the sea*, 1991. *Sonatine*, 1993. *Getting any*. *Kids Return*, 1996. *Haha - Bi*, 1997.

Japón, 1999. Productores: Masayuki Mori. Productor Ejecutivo: Shinji Komiya. Guión: Takeshi Kitano. Fotografía: Katsumi Yanagishima. Director Artístico: Norihiro Isoda. Sonido: Senji Horiuchi. Música: Joe Hisashi. Intérpretes: Takeshi Kitano, Yusuke Sekiguchi, Kayoko Kishimoto, Yuko Daiké, Kazuko Yoshiyuki. Duración: 106 min.



La vida de Jesús Bruno Dumont

Freddy vive en Bail Seul, en el norte de Francia. Freddy no tiene trabajo, es epiléptico y ama con una energía feroz a María, una cajera de supermercado. Freddy tiene una banda de compañeros que se le aparecen, ellos vagan, piratean por las carreteras secundarias en sus ciclomotores reparados, viven en una inconsciente obstinación, un implacable descenso a los infiernos: el sida, la muerte, el miedo, la agresión sexual, el asesinato racista, y quizás la redención.

El propio Dumont ha escrito sobre este film: «Luego de la caída hacia el mal, hay un movimiento hacia el arrepentimiento y la gracia. No es una película desesperada, muestra la oscuridad que está en nosotros, pero siempre hay una pequeña luz que puede encenderse... Es por eso que no hay que desesperarse por nada ni por nadie. Freddy es un rufián, pero se da cuenta de lo que ha hecho. La piedad es un sentimiento natural que inclina a unos hacia los otros. Al final de la película, siento piedad por Freddy. Mi amor hacia la hu-

manidad se manifiesta en ese momento. Hay que amar a su prójimo, y yo amo a Freddy, por mas sórdido que sea.

Por otra parte, el crítico Pascal Crigeau escribió: «La vida de Jesús es una película de una brutalidad extrema, como la imagen de los gestos que describe, que conducen a lo abominable, de acuerdo con las asperezas de las voces de los muchachos (....) No es una película que piensa, ni bien, ni mal, por fortuna, sino un cine pensado, demasiado a veces, sobre el cual planean las sombras de Bresson y de Pialat. Ni Mouchette, ni Satán, ni Jesús, únicamente Freddy, como héroe sangriento de una interminable serie de films gore. Ni ángel ni demonio a pesar de todo.

Título original: *Le vie de Jesus*. Duración: 1 h 36 mins. 1997. Guión: Bruno Dumont. Dirección de fotografía: Philippe Van Leeuw. Música: Richard Cuviller. Intérpretes: David Douche (Freddy), Marjorie Cottreel (Yvette), Kader Chaatouf (Kader).

Jean Renoir

Entre Bazin y Truffaut

por Juan Guillermo Ramírez

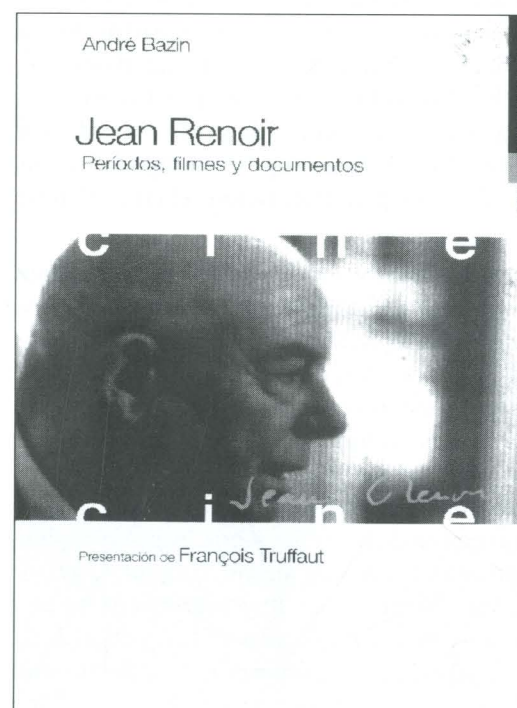
"En épocas tormentosas surgen a veces hombres —o mujeres— que se imponen como objetivo de su vida ayudar a sus contemporáneos a recuperar el sentido de la realidad. Bazin fue uno de esos hombres".

Jean Renoir.

Un libro inusual, cuyo interés va más allá de la estricta monografía académica sobre un cineasta, para convertirse en un documento básico en la comprensión del nacimiento de la crítica cinematográfica moderna.

Jean Renoir, períodos, filmes y documentos permite entender las circunstancias que rodearon el momento creativo de este importante realizador francés, en el que la exégesis o el juicio estético empiezan a ser sustituidos por el análisis de los elementos formales de la puesta en escena, por el estudio de los materiales artísticos que confluyen en el interior del texto fílmico o por la reflexión sobre la propia ontología del medio. Como ha sido una constante en los textos críticos de André Bazin, que imprimieron una profunda huella en la mayoría de los textos redactados por sus discípulos de Cahiers du Cinema, se parte generalmente del análisis crítico de una película concreta que es utilizada como ejemplo para acabar proponiendo una profunda reflexión teórica detrás de la cual surge la interrogación sobre la esencia del medio y sobre los elementos constitutivos de la propia imagen fílmica.

Tal como lo especifica François Truffaut en la presentación, gracias a la obra de Bazin "la crítica llegó a desempeñar, en el mundo cinematográfico, el mismo papel que el movi-



Jean Renoir.
Períodos,
filmes y
documentos
Presentación
de François
Truffaut,
Piados
Comunicación
98 Cine,
Barcelona,
1999, 259
páginas.

miento ecologista en el mundo político: teórica, ineficaz y moralmente indispensable". La crítica moderna proponía una nueva forma de ver el cine que exigía de los espectadores una precisa actitud moral —y cognositiva— frente a la propia realidad semiótica de las imágenes.

Sin embargo, y contra todo pronóstico, no es en ningún caso una tarea agotadora. Su escritura ligera, por momentos lírica, es el segundo mayor atractivo que encuentra el lector de este trabajo que fue compilado por Truffaut. No hay en Bazin exhibición de erudición alguna ni pretensiones académicas, hay sí ideas complejas, puntos de debate y, sobre todo, un inocultable amor por el cine. Esta hermosa oportunidad de volver a sus escritos no debe ser en ningún caso una labor de arqueología cinematográfica.

Hoy por hoy, los postulados de Bazin recobran profundamente su significación. Es cierto que su teoría se basa en la creencia idealista en la esencia de las cosas, y no menos cierto que esto lo lleva a construir un andamiaje teórico sostenido sobre un prejuicio: la realidad como única verdad del cine. Este prejuicio, si se quiere, atenta contra su punto de partida en donde "la existencia precede a la esencia" en tanto que le hace dejar de lado un número importante de películas. Sin embargo, su trabajo constituye la investigación más exhaustiva que se haya hecho sobre las relaciones que establece el cine de Renoir con la realidad, un punto sobre el que, creo, es imprescindible volver, hoy con más urgencia que en su época.

A lo largo de las páginas de este verdadero clásico de la bibliografía cinematográfica, se ofrece un recorrido por la vida y obra de este realizador nacido con el cine en 1894. Su carrera simbolizó la evolución del séptimo arte, desde la época muda hasta las corrientes más renovadoras como la Nueva Ola, pasando por el Realismo Poético o el desarrollo del cine sonoro y el color. Habiendo trabajado en Europa, Estados Unidos e India, Renoir adquirió una dimensión internacional. Fue uno de los pocos directores, junto a Charlie Chaplin, Orson Welles o Luis Buñuel que, con su personalidad innovadora y su maestría, marcó para siempre el arte cinematográfico.

Hijo del célebre pintor impresionista Pierre Auguste Renoir, Jean se crió en un ambiente feliz, cálido y artístico que influiría en su concepción del arte y del espectáculo. Su padre le transmite la "filosofía" de los impresionistas, o sea, la importancia del trabajo artesanal y de la libertad creadora por encima del dinero, del éxito o del público.

Jean Renoir se convirtió así, en un artesano de la imagen que fabricó, sobre todo en sus primeras películas, su propia maquinaria, ideando trucos, iluminación y decorados. La pasión por la técnica, como fuente de investigación y experimentación, fue decisiva en su carrera, ya que según su opinión, esto fue lo que de verdad fomentaba los descubrimientos artísticos. Este espíritu de libertad e independencia creadora es indisoluble de la personalidad de Renoir. Ante todo, fue siempre un autor que experimentó con el cine, buscando nuevas formas de expresión, y huyendo cons-

tanamente del dirigismo cultural.

Renoir se enfrentó siempre a la industria cinematográfica, luchando contra las imposiciones comerciales que le impedían desarrollar sus ideas. Para él, una buena película era obra del autor, ayudado por un equipo de estrechos colaboradores. La historia no era más que un medio para la expresión de la personalidad del autor y no al revés. Su enfrentamiento con los “comerciantes” —productores, distribuidores— del cine, a los que acusaba de querer manipularlo todo, incluso el gusto del público, le llevó a padecer innumerables problemas con sus películas. Muchas de ellas, incomprendidas en la época por el público y los productores, resultaron estrepitosos fracasos comerciales: obras que hoy se consideran maestras como *La regla del juego* o *La gran ilusión*.

Su muerte se produjo el 12 de febrero de 1979 en su casa de Beverly Hills, donde residía desde principios de los años sesenta, habiéndose naturalizado estadounidense, aunque nunca perdió la nacionalidad francesa. Sin embargo, como él mismo diría, esto no tenía gran importancia porque lo que de verdad se sentía era “un ciudadano del cinematógrafo”.

El mismo escribió: “La función del artista consiste en desmitificar la realidad: abrir las ventanas y a través del aire puro mostrar el paisaje a la gente. Un actor se convierte en estrella porque se parece a muchas personas que nos encontramos en la calle. Por eso a la gente le gusta verse en la pantalla, aunque, eso sí, con algunos retoques: trajes con mejor corte, una piel más tersa y sin pelos en la nariz. Tengo debilidad por la improvisación. La ingenuidad es fundamental para la creación. Siempre he intentado hacer películas porque me divierte, pero ese placer existe durante la fabricación. El resultado, en realidad, no me interesa demasiado”.

Charlie Chaplin no fue el único que calificó a Jean Renoir como el mejor director de cine del mundo. Y tampoco fue un cumplido entre genios. Bastaría citar sólo *La gran ilusión* (1937) y *La regla del juego* (1939) para seguir reconociendo el valor de un realizador que no sólo revolucionó la técnica del cine desde sus inicios en la épica del cine mudo —cuando realizó películas protagonizadas por su esposa Catherine Hessling— hasta 1969 cuando dirigió para la televisión *Le petit theatre de Jean Renoir*. Fue mucho más lejos. Llegó a influir de un modo prodigioso a toda una generación de directores y críticos franceses, más conocidos como La Nueva Ola: André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol y Louis Malle. La muerte ya lejana de Jean Renoir, cuando apenas contaba con 84 años, terminó con la vida de uno de los gigantes del cine, pero no con su obra, que sigue siendo el testimonio más puro que el séptimo arte ha realizado sobre la vida.

Jean Renoir fue excepcional en muchos aspectos. De su padre, el gran maestro de la pintura impresionista, heredó básicamente ese prodigioso sentimiento para apreciar los valores del mundo y del ser humano. En su libro de memo-

rias titulado *Mi vida y mis películas*, Renoir escribió: “Mi sueño es el de realizar un cine artesano, donde el autor pueda expresarse tan directamente como lo hace el pintor con sus lienzos o el escritor con sus libros... en el cine no hay un buen decorado, ni bonita fotografía, ni grandes actores, ni dirección general que puedan existir independientemente. Todo esto confluye en un todo”.

La magia de Jean Renoir hizo época durante los años 30, con la realización de una serie de películas que lo consagraron internacionalmente: Un día en el campo que delata la herencia de su padre; *El crimen del señor Lange*, según la crítica, una de las más deliciosamente espontáneas de su carrera fílmica. Ya desde esa época quedaron establecidos los rasgos distintivos de toda su futura producción cinematográfica. El más importante, la compasión que lo llevó siempre a presentar personajes y situaciones sin enjuiciar su comportamiento. Porque Renoir, como señala su biógrafo Penélope Gilliat, “ve a todo el mundo, buenos y malos, con una mezcla de ternura e ironía que algunos han llamado amor”. Este gran innovador no fue un elitista. De hecho, siempre se opuso abiertamente a la innovación por sí misma y a los desplazamientos de cámara sin un propósito artístico. “Uno debe hacer películas para llegar a todo el mundo”, dijo en una ocasión, “si no, uno se aísla en su pequeño grupo, se vuelve pretencioso y llega a perder el sentido de lo que es realmente el cine”.

En definitiva, el cine de Jean Renoir es un espejo límpido a través del cual se refleja la personalidad de un realizador que se destacó dentro de la época dorada del cine francés, con obras como *La bestia humana*, *Los bajos fondos* y *Boudu salvado de las aguas*. Fue en Hollywood donde dirigió *El diario de una camarera*. Los productores de la Meca del cine nunca vieron con buenos ojos su trabajo. Darryl Zanuck llegó a decir: “Renoir tiene un gran talento pero no es uno de nosotros”. En 1975 recibió un Oscar, ocasión que le permitió descubrir sus verdaderos sentimientos hacia Hollywood: “Sí, están orgullosos de mí. Y más ahora que, debido a mi delicado estado de salud, no puedo estar activo”. Porque prácticamente la mitad de su vida la dedicó al cine. 45 años durante los cuales supo crear algunas de sus obras maestras. Arte fue para Jean Renoir el cine. Y sobre todo, vida.

Jean Renoir, períodos, filmes y documentos está claramente dividido en tres partes: en la primera se presentan los principales textos de Bazin sobre Renoir, incluyendo notas manuscritas hasta ahora inéditas; en la segunda se reproducen fragmentos de las primeras versiones de algunos guiones; y en la tercera incluye la biofilmografía que Bazin estableció para el número especial de la revista *Cahiers du Cinema*, complementada con una serie de comentarios elaborados por algunos miembros de la revista y que luego se convirtieron en importantes cinematografistas: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer y Rivette. Este libro se convierte en una de las mejores monografías publicadas en la actualidad, en un texto básico para entender la evolución de la teoría cinematográfica desde los años cincuenta hasta hoy.

¿Cuál es la película que más lo ha impactado en su vida?

Felipe Aljure

Director cinematográfico

Bad timing

de Nicholas Roeg
Inglaterra, 1980

Por su sentido visionario, de anticipación. Por ser una película tan íntima, tan inquietante, tan propia de la mente.

Ugo Barti

El acorazado Potemkin

de Serguei M. Eisenstein.
URSS, 1926

Por el lenguaje.

Augusto Bernal

Crítico de cine. Director de la escuela de cine “Black Maria”.

El camarógrafo

de Buster Keaton
EE.UU., 1928

Porque en sus memorias Buñuel habla de que Keaton lo incitó para construir *Un perro andaluz*. *El Camarógrafo* se adelantó a su época en cuanto la utilización de nuevas formas narrativas.

Julián David Correa

Crítico de cine. Coordinador del grupo de formación e infraestructura de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

La multitud

de King Vidor
EE.UU., 1928

Por lo conmovedoramente humana, demostró que el cine podía penetrar lo humano sin necesidad de palabras.

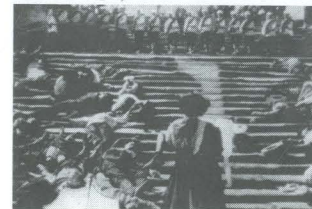
Lisandro Duque

Realizador y crítico de cine. Columnista del periódico “El Espectador”.

Shane el desconocido

de George Stevens
EE.UU., 1953

Versión en el género del western de don Quijote de la Mancha.



Shane, un pistolero crepuscular, jubilado, a quien las circunstancias lo llevan de nuevo a la lucha, en una escena final se despiden del niño a quien le habla de la inevitabilidad de su destino de pistolero: representa esa fuga perpetua del caballero andante.

Diana Drews

Pintora

El olor de la papaya verde

de Tran-Anh Hung
Vietnam / Francia

Por sus valores estéticos que crean la atmósfera pictórica en que se desarrolla la historia.

Rogelio Echavarría

Poeta y periodista

Andrei Roublev

de Andrei Tarkovski.
URSS, 1967

Porque tal vez sintetiza el progreso del gran cine clásico ruso que parte de *El Acorazado Potemkin*, pasando por *Guerra y Paz* y *Don Quijote*, entre otras. Es una impresionante parábola poética que me sorprendió en el momento en que me preguntaba cómo puede hacerse una película en blanco y negro sobre un pintor de íconos, y en ese preciso momento estalla aquel maravilloso color.

Consuelo Gaitán

Crítica literaria. Directora de la librería Biblos.

Luis II de Baviera

de Luchino Visconti.
Italia, 1972

Porque fue el descubrimiento de que era posible un mundo regido por lo bello, el arte, la gran arquitectura, la música; un mundo en donde el poder podía usarse en procura de realizaciones estéticas.



Bernardo Hoyos

Periodista cultural de amplia trayectoria. Director del programa de televisión “Cine Arte” de Caracol. Director de la emisora de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

La aventura

de Michelangelo Antonioni
Italia, 1960

Corresponde a una época, a su tono sentimental tan propio de lo que se llamó «la nueva sensibilidad» que fue el preludio de lo que serían los años sesenta. Película a la que le tengo un gran afecto por razones sentimentales.

Hernando Martínez

Historiador, crítico y catedrático de cine.

La pasión de Ana

de Ingmar Bergman
Suecia, 1969

Las películas que más lo marcan a uno son aquellas que le llegan en un momento determinado. Cuando vi *La pasión de Ana* viví una situación difícil, un proceso interior semejante al del personaje principal.

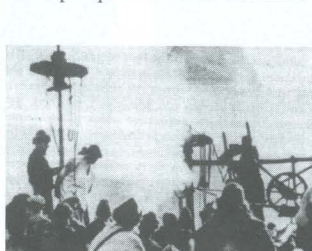
J. Guillermo Ramírez

Periodista cultural y crítico de cine.

La chica del baño público

de Andrej Zulavski
Polonia

Era una película sobre un amor adolescente, pasional y trágico, entre un joven muchacho y una asecadora de una piscina pública de Varsovia. Él se quedaba hasta la hora del cierre para poder mirarla. Una noche cualquiera, se acerca a ella y la empuja a la piscina y por un accidente, ella se golpea la cabeza y muere. Y sobre su cuerpo desnudo, inerte y mojado, él la posee sin mirarle la cara porque su cabello la cubre.



Fernando Uricoechea

Sociólogo. Profesor de la Universidad Nacional. Columnista de El Tiempo.

Confesión a Laura

Jaime Osorio

Colombia

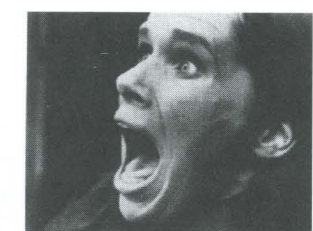
Es la película colombiana menos provinciana. Trasciende las fronteras regionales y va al fondo de los grandes dramas del ser humano.

Daniel Winograd

Poeta y publicista

Ninguna

No tengo una explicación, porque es muy fácil decir cuando algo le impacta a uno, así como es casi imposible decir por qué no le produce ese efecto.



Películas alternativas de los 90'

Encuesta de la cinemateca de Ontario (Canadá)

1. *El sol del membrillo* - Víctor Erice (España) 57
2. *And life goes on* - Abbas Kiarotami (Irán) 49
2. *Through the olive trees* - Abbas Kiarotami (Irán) 49
3. *Drifting clouds* - Aki Kaurismaki (Finlandia) 48
4. *Close-Up* - Abbas Kiarotami (Irán) 46
4. *Contra viento y marea* - Lar von Trier (Dinamarca) 46
5. *Sántántangó* - Bela Tarr (Hungría) 41
6. *Flowers of Shanghai* - Hou Hsiao-hsien (Taiwan) 39
6. *Taste of cherry* - Abbas Kiarotami (Irán) 39
7. *Chungking Express* - Wong Kar-wai (Hong Kong) 38
8. *Fireworks (Hana-Bi)* - Takeshi Kitano (Japón) 38
8. *The tin red line* - Terence Malick (EU) 38
9. *Histoire(s) du cinéma* - Jean Luc Godard (Francia) 36
9. *A brighter summer day* - Edward Yang (Taiwan) 36
10. *A moment of innocence* - Mohen Makhmalbaf (Irán) 36
11. *Goodfellas* - Martin Scorsese (EU) 33
11. *Cold water (L'eau froide)* - Oliver Assayas (Francia) 31
12. *Mother and son* - Alexander Sukurov (Rusia) 32
13. *Vive l'amour* - Tsia Ming-Liang (Taiwan) 31
13. *Nouvelle Vague* - Jean Luc Godard (Francia) 31
14. *Abraham's Valley* - Manoel de Oliveira (Portugal) 30
14. *Safe* - Tod Haynes (USA) 30
15. *Dead man* - Jim Jarmush (USA) 30
15. *The sweet hereafter* - Atom Egoyan (Canadá) 28
15. *Unforgiven* - Clint Eastwood (USA) 28
15. *Exotica* - Atom Egoyan (Canadá) 28
16. *Sonatine* - Takeshi Kitano (Japón) 27
17. *Maborosi* - Hirokazu Koreda (Japón) 26
17. *Naked* - Mike Leigh (UK) 26
18. *La vida de Jesús* - Bruno Dumont (Francia) 25
18. *Fargo* - The Coen Brothers (EU) 25
19. *Pulp fiction* - Quentin Tarantino (USA) 24
20. *La belle noiseuse* - Jacques Rivette (Francia) 23
20. *Van Gogh* - Maurice Pialat (Francia) 23
20. *Rojo* - Krzysztof Kieslowski (Francia/ Polonia) 23
21. *The Last Bolshevik* - Chris Marker (Francia) 22
22. *Querido Diario* - Nanni Moretti (Italia) 21
23. *Crumb* - Terry Zwigoff (EU) 20
24. *The puppet master* - Hou Hsiao-hsien (Taiwan) 18
24. *Goodbye south goodbye* - Hou Hsiao-hsien (Taiwan) 18
25. *Sicilia!* - Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (Italia / Francia) 17



Van Gogh - Maurice Pialat

Si hemos de dar crédito a las encuestas, el público de cine en Colombia apenas tiene acceso a un 32% de las mejores películas alternativas que se producen en el mundo. Una selección elaborada por medio de la consulta a 49 críticos estableció que las mejores producciones de la década 19 fueron realizadas en Europa, 8 en Estados Unidos, 2 en Canadá, 5 en Irán, 1 en Hong-Kong, 5 en Japón y 5 en Taiwan. Esta ausencia en nuestras pantallas se debe a la escasa distribución del cine asiático y europeo en el país, que no ha podido competir con el monopolio que el cine americano ha establecido condicionando el gusto del público a un tipo de filmes. Ahora bien, con el surgimiento de pequeñas empresas independientes de distribución, enfocadas hacia la adquisición del cine que no pertenece a los grandes estudios de Hollywood, se abrió el camino para descubrir unas cinematografías hasta hace poco desconocidas en el país. A pesar de los riesgos que conlleva la tentativa de romper tan fuerte monopolio, estos distribuidores se han afianzado con películas antes impensables económicamente. Pero los distribuidores independientes, en muchos casos, han pagado el precio de los riesgos asumidos, puesto que la respuesta del público no siempre ha sido la esperada. Y ello se debe a un malentendido: para que un círculo cada vez mas amplio de cinéfilos, que de hecho contagia con su entusiasmo a un público mayoritario, responde positivamente a esta oferta, no basta la simple etiqueta de "cine europeo" para alcanzar el éxito esperado. De estas 25 películas tan solo 3 fueron adquiridas por alguna distribuidora independiente. Películas que de alguna manera son ya clásicas y por lo tanto sobre ellas perdura la expectativa de su encuentro, sin el límite de tiempo que por lo general recae sobre el cine comercial norteamericano. Los distribuidores independientes tienen siempre la posibilidad de traer al país este tipo de cine, así su año de producción no sea el más reciente. El interés por estas películas de diversa procedencia resulta tan vivo hoy como en el día de su estreno en otros países. El cine no se produce para una semana. El buen cine como todo arte tiene su prueba en el tiempo, en su perdurabilidad. Esta selección es además un diagnóstico, una manera de encerrar en un dominio selectivo lo que para la historia del cine irá a tener importancia. La relación entre la producción hollywoodense y la que no está determinada por este mito, demuestra que al público, mas allá de la mercadotecnia y la publicidad, hay que abrirle unas posibilidades amplias y acordes con la heterogénea y compleja realidad del panorama del cine mundial.



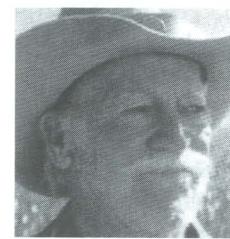
The Last Bolshevik - Chris Marker



Contra viento y marea - Lar von Trier

Una Historia Sencilla

Angelo Badalamenti.
(BMG/Windham Hill)



Autor de la música de *Humo sagrado* de Jane Campion, hizo el arreglo electrónico a la banda de *La Playa* de Danny Boyle. Pero previo a estos trabajos elaboró la música de *Una historia sencilla* de David Lynch. Los avances lentos del bajo, la guitarra y el violín del tercer track (Laurens Walking) constituye la mejor partitura de todo el disco. La casi hora de duración de la banda sonora es relajante y refrescante. Con apenas unos pocos instrumentos de cuerdas elabora uno de los leitmotivos de manera asombrosamente brillante con dejes de nostalgia que impregnan la visión en la memoria del espectador.

Gladiador

Hans Zimmer y Lisa Gerrard.
(Decca records / Universal.)



Autor de bandas sonoras para películas tan exitosas como *Thelma y Louise*, *Código: Flecha Roja*, *Marea Roja*, *Conduciendo a Miss Daisy*, *El rey león* y *La delgada línea roja*, entre otras, Hans Zimmer en *Gladiador* se asoció con Lisa Gerard, vocalista y coautora de la música de *El Informante*, para obtener en esta cinta resultados muy dispares. Combina lo electrónico con lo orquestal, pero cuando se introduce en el ambiente romano pierde pertinencia, algunas sonoridades de la música Nueva Era refrescan como un delicado aire primaveral el ámbito de ciertas escenas del filme.

Diástole, sístole

Banda post apocalíptica ION
(La Hormiga Loca)

Después de un intenso trabajo que tardó aproximadamente un año, reclusos



Misión imposible: 2.

Varios intérpretes.
(Hollywood records / Sum)



Algunas partes de *Misión imposible*, 2 están acompañadas por la música de Hans Zimmer. En este disco hay una fuerte presencia de rock pesado (metal industrial, rap-metal, y otros géneros como el flamenco y la electrónica, pero lo heavy es el elemento aglutinante de la banda sonora. Una música dirigida (al menos el disco) a los jóvenes. Se hecha de menos una mejor musicalización para un filme del interés y de buena factura como es este producido y actuado por Tom Cruise, bajo la dirección de John Woo. No obstante, en su presentación desaparece hay, momentos verdaderamente excepcionales, emocionantes y valiosos como la versión de Limp Bizkit del tema del Lalo Shifrin, la buena voz de Tori Amos interpretando sus canciones, así como los últimos «cortes» que dan una intensidad interesante y variada al disco, en los mejores momentos del filme cuando el compositor adecuadamente acompaña la acción, el vértigo y el suspense integrando la música perfectamente a las imágenes.

60 segundos

Varios autores (Universal)

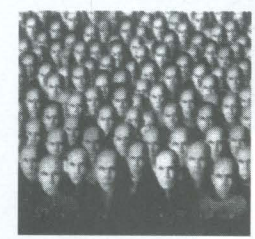
A pesar de la poca calidad del filme los criterios para su musicalización salen adelante superando en mucho la película misma. Era propicio el ambiente para llenar la pantalla con acordes propios del rock pesado, pero los autores supieron eludir esta fórmula para combinar adecuadamente el rock con rap y electrónica. Se destaca el track de The Chemical Brothers.

La leyenda del pianista en el océano



Para ponerle la música a esta fábula que evoca a Mozart, encargó la escritura de la partitura de la banda sonora, a Ennio Morricone quien sigue siendo un exitoso compositor de música dulce y romántica, con algunos trozos de arrojo pianístico que sabe poner en función del intérprete de la película (Tim Roth). La Crisis y La Segunda Crisis traducen perfectamente el desarrollo del héroe cuando comienza a tocar el piano. La banda sonora se cierra con una canción de Rogers Waters *Lost boys calling* acompañada por el célebre guitarrista Edward van Halen, en un registro muy suave.

¿Quién quiere ser John Malkovitz?



Carter Burwell, el compositor habitual de los hermanos Cohen, verdaderos maestros de películas disociadoras, ha realizado también las bandas sonoras de *Arizon Junior* y *El Gran Lewowski*. Asociado con el islandés Bjork compuso la música para *¿Quién quiere ser John Malkovitz?* alcanzando este dúo una banda sonora original, lenta y al límite de lo inquietante.

fuertes, acompañados de letras que redimensionan el sentido de la estabilidad humana. Tres canciones de su autoría, *Pulse*, *Dosmil* y *«10 y 15»*, esta última re-make de la canción *«10:15 saturday night»* de la ya inexistente banda inglesa The Cure. Al lado de ellas, versiones hechas por otros grupos y artistas del sonido, que junto con Hormiga Loca han empezado a entender lo que Simón G (líder de la banda ION) tiene para decirnos.

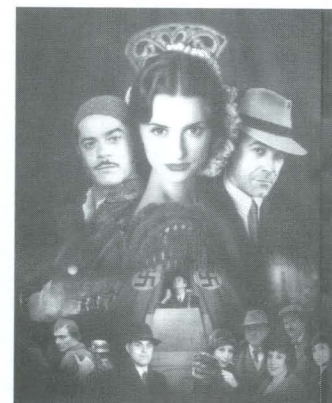
Judy Garland en *Summer Stock*, 1950, de Charles Walters.Groucho Marx y Margaret Dummont en *Duck Soup*, 1933, de Leo McCarey.Fred Astaire y Cyd Charisse en *The Band Wagon*, 1953, de Vincente Minnelli.

Magnolia

Tom Cruise y Melinda Dillon. Es un mosaico de la vida americana tejida a través de una serie de cómicas y patéticas viñetas.

La niña de tus ojos

Dirigida por Fernando Trueba. Con Penélope Cruz y Antonio Banderas. En la época del franquismo en España un grupo de hombres y mujeres de cine viajan a Alemania para realizar una película que por las condiciones políticas no pueden realizar en España pero en Alemania les espera el régimen nazi.



Soplo de vida

Dirigida por Luis Ospina. Con Flora Martínez y Fernando Solórzano. Película colombiana de género negro en donde un investigador privado se da a la búsqueda del asesino de una bella mujer que ha sido víctima de un misterioso criminal. La investigación que es también la reconstrucción de la vida de « Golondrina» (Flora Martínez) se realiza a través de quienes fueron sus amantes.

American Pie

Con Thomas Ian Nicholas, Natasha Lyone y Nena Suvari. Todos tuvimos una primera vez pero nunca fue tan divertida. Un grupo de amigos al final de su último año de secundaria hacen un pacto en el cual juran perder su virginidad antes de su fiesta de graduación.

La leyenda del jinete sin cabeza

Dirigida por Tim Burton. Con Jhonny Deep y Christina Ricci. Cansado del oscurantismo que aun reina en Nueva

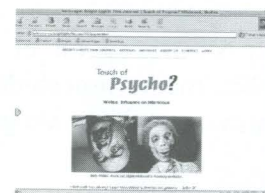
York en el siglo XIX el policía Ichabod Crane suena con el rigor científico. Para ponerlo a prueba un juez lo envía a un pequeño pueblo de colonos holandeses para que investigue una serie de crímenes cometidos por un jinete sin cabeza. El culpable es un hombre que murió en una batalla tras haberle cercenado su cabeza y ahora es víctima de un sortilegio.

Los reyes del desierto

De David O'Russel con George Clooney, Maeck Wahlberg, Ice Cube. Han ganado la guerra del Golfo pero no han combatido en ella. Frustrados y decididos, no quieren abandonar el país con las manos vacías, entonces deciden buscar unos lingotes de oro de las reservas privadas de Saddam Hussein. Se trata de cuatro aventureros. Un veterano cínico, un joven lobo de dientes afilados, un muchacho en el límite de la debilidad, y un valeroso negro hecho a pulso. La película divertida y de despiadada acción se ajusta a las fórmulas del film de guerra.

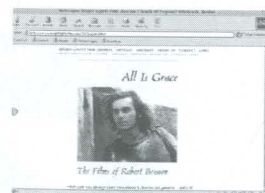
Bright lights film

Influencia de Orson Welles en la obra de Hitchcock.



<http://www.brightlightsfilm.com/14/psycho.html>

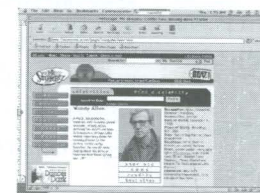
Filmografía completa de Robert Bresson, bellamente ilustrada, con conexión para adquirir 5 de sus películas en DVD y VHS.



<http://www.brightlightsfilm.com/14/bresson.html>

Mrshowbiz

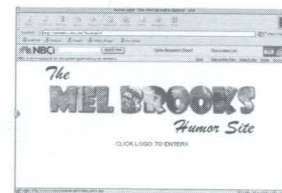
Variedad de datos y links sobre Woody Allen.



<http://mrshowbiz.go.com/people/woodyallen/index.html>

Mel Brooks

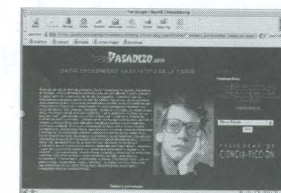
Página con humor sobre la vida y obra de Mel Brooks.



<http://members.nbci.com/brooksmel/>

David Cronenberg

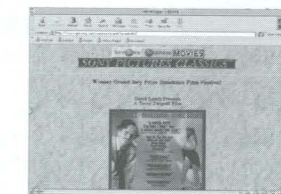
Información variada y sorprendente sobre este inquietante director. (En español.)



<http://www.pasadizo.com/catalogo/cronenberg.shtml>

Clásicos Sony

La película *Crumb* de Terry Zwigoff, ganadora del Oscar y catalogada entre las mejores de la década pasada.



<http://www.spe.sony.com/classics/crumb.html>

La Cinemateca *en acción*

El último trimestre de actividades representa para Cinemateca Distrital un periodo de múltiples y variados proyectos que contribuyen ampliamente con sus objetivos de fomentar y difundir la imagen audiovisual del país y acrecentar los conocimientos de cinéfilos y el público en general en torno al apasionante tema del séptimo arte.

Encuentro de Directores de Cinematecas de Latinoamérica y España

Con el propósito de estrechar los vínculos con diferentes archivos del mundo, y en unión con el Convenio Andrés Bello y la Asociación de Funcionarios Culturales en Colombia, se convocó el I Encuentro de Directores de Cinematecas de Latinoamérica y España, que se llevó a cabo en la sede de la Cinemateca, anfitriona del evento, entre el 4 y 6 de octubre. Asistieron directores de Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Uruguay y Venezuela.

En el marco del encuentro cada país presentó una película dentro de la muestra «Joyas del Cine», y cada uno de los invitados participó en mesas redondas en las que se plantearon y analizaron entre otros temas, la preservación y conservación de archivos, el intercambio de materiales, sistemas de financiación y la necesidad de establecer un circuito permanente entre las cinematecas de la región.

XVII Festival de Cine de Bogotá

Este proyecto sirvió de abrebocas para continuar con el XVII Festival de Cine de Bogotá evento que siempre ha tenido a la Cinemateca Distrital como una de sus sedes

principales y que en esta ocasión despliega actividades teniendo a España como país «Huésped de Honor».

Revista *Cinemateca*

Continuando con el objetivo de no sólo desarrollar sus actividades de difusión a través de la programación de ciclos y proyecciones especiales en su Auditorio, sino también de promover y estimular el conocimiento sobre cine en un medio escrito, aparece el No. 12 de la revista *Cinemateca*, con el cual esperamos informar, ilustrar y recrear con temas de actualidad cinematográfica.

Premiér

Para el mes de diciembre y como eje central del proyecto cinematográfico de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, la Cinemateca Distrital se propone realizar las «premiéres» del largometraje *2016 D.D.*, película basada en los medimetrajes *«Zapping»*, *«¿Quién Paga el Pato?»* y *La Venus Virtual*, ganadores del Concurso Bogotá en el Umbral, convocatoria del año 1999.

Biblioteca

La Biblioteca, única especializada en el tema audiovisual, un espacio especialmente concebido para informar y apoyar a estudiantes, cinéfilos y amigos del séptimo arte.

Café Chaplin

Donde nuestro público puede refugiarse antes y después de cada proyección, brindan atención diariamente como complemento a nuestra actividad.



REVISTA **CINEMATECA** de venta en:



Biblioteca Cinemateca Distrital



001129

ORSON WELLES, *La Dama de Shangai*